

LATIN AMERICAN YOUTH AND MARKET CULTURE IN THE AGE OF  
NEOLIBERALISM

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School  
of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of  
Doctor of Philosophy

by

Irene Depetris Chauvin

January 2011

LA JUVENTUD LATINOAMERICANA Y LA CULTURA DE MERCADO EN LA  
ÉPOCA NEOLIBERAL

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School  
of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of  
Doctor of Philosophy

by

Irene Depetris Chauvin

January 2011

# LATIN AMERICAN YOUTH AND MARKET CULTURE IN THE AGE OF NEOLIBERALISM

Irene Depetris Chauvin, Ph. D.

Cornell University 2011

In my dissertation I examine how certain narratives, films and practices produced in Argentina and Chile between the 1990s and the first decade of the 21<sup>st</sup> century allow for a rethinking of the connections between youth culture, the market and politics in response to the introduction of neoliberal reforms in those countries. Through the analysis of films and narratives by Alberto Fuguet, César Aira and Martín Rejtman, as well as recent expressions of Chilean youth culture, I argue that some of the cultural products dealing with contemporary youth critically engage the rhetoric of the free market by displacing both the mechanisms of exchange and those of production of value, which allows for a re-politicization of the economic discourse. Secondly, I show how these works express a discomfort with the neoliberal consensus through affective and emotional reactions that counteract the inexorable advance of the logic of the market. In the first chapter I argue that in his fictions Alberto Fuguet proposes a conception of pop that reproduces the ideology of the market. In the following sections I focus on different responses to the rhetoric of exchange, the fetishism of commodities, the commercial conception of youth culture and the naturalization of the neoliberal consensus maintained in Fuguet's fictions. Thus, in the second chapter, I propose a new reading of Martín Rejtman's slacker fictions and argue that, in these narratives, willed stupidity and disaffection imply a critical position toward the logic of circulation and the consumerism that characterized the neoliberal boom in

Argentina. In the third chapter, I examine two of César Aira's novels that relate the journeys of young female characters in Buenos Aires and argue that they challenge the myths of "beauty and happiness" that during the nineties transformed youth culture into the aesthetic of the market. In the last chapter, I map a constellation of expressions and practices of youth culture that emerged in Chile between 1986 and 2006. Within the context of the recent high school students' protest against the neoliberal reform of education, I analyze how the new generation of young Chileans critically use and produce pop culture in order to express disagreement with the very concepts of neoliberal freedom and equality.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

Irene Depetris Chauvin was born in Buenos Aires, Argentina. She studied history at the Universities of La Plata and Buenos Aires, where she also taught European Social History. During her graduate studies at Cornell she completed a year abroad at the Pontifícia Universidade Católica in Rio de Janeiro, Brazil. She has published articles on the Peronist left, on Argentine and Spanish cinema, on film soundtracks, and on contemporary Latin American literature, intellectual history, and cultural studies.

A mis hermanos

## ACKNOWLEDGMENTS

A la hora de agradecer, como en cualquier otro momento, el mandamiento *tano* dice: lo primero es la familia. En mi caso el mandamiento se convierte en sentimiento verdadero porque el aliento y la infinita paciencia de mi familia están detrás de todos mis logros. Agradezco a mis padres, Silvia y Juan Manuel, el haberme enseñado a trabajar por lo que quiero y a mis hermanos, la solidaridad y la empatía. Las afinidades e intereses de mis hermanos también han dejado su huella en esta investigación: a Pablo debo el conocimiento de primera mano de la cultura *slacker* y de la cibercultura siglo XXI, a Nicolás y Emilio, el interés por la economía (cuando ustedes conversaban yo siempre estaba escuchando) y a Ana y Julián, toda la música y el afecto.

La realización de esta investigación ha sido también inmensamente facilitada por la generosidad de colegas e instituciones que me ayudaron durante el proceso. En primer lugar, doy las gracias a los miembros de mi comité de tesis. A mi supervisora, Debra Castillo, por las lecturas atentas, las conversaciones fructíferas, el apoyo, el incentivo y la valorización de mi trabajo. A Edmundo Paz Soldán, por compartir el entusiasmo por la nueva narrativa. A Gerard Aching, por la elegancia de sus comentarios que me han llevado a reconsiderar alguno de los supuestos de la investigación. A Karl Erik Schollhammer, por orientarme durante mi año académico en la PUC de Rio de Janeiro y proponerme un diálogo entre Brasil y el Cono Sur que continuará desarrollándose en proyectos futuros. Me gustaría también reconocer que fue en su curso donde se me ocurrieron las ideas iniciales sobre la neutralidad que fueron centrales para la escritura del primer capítulo. Por último, la concepción de esta investigación en particular debe casi todo a las lecturas y conversaciones siempre estimulantes con Loredana Comparone, Nicolás Eilbaum, Martín Gaspar y Macarena Urzúa. ¡Gracias por el interés en este trabajo y por permitirme formar parte de sus proyectos!

Quiero hacer extensible el agradecimiento a aquellos profesores con quienes he llevado a cabo mis estudios, aquellos a quienes debo mi entusiasmo por la cultura y las herramientas críticas que he podido desarrollar en mis lecturas. A todos los profesores del departamento de Historia de la Universidad de Buenos Aires, por abrirme al mundo de las ideas y, sobre todo, a José Emilio Burucúa, último hombre del renacimiento, quien supo contagiarme su pasión por anexar siempre nuevas áreas de interés. A Claudia Gilman y Andrea Giunta, por su seminario de investigación sobre “Artes visuales, literatura y política en América Latina en los años sesenta” que me guió en mi transición de la historia a la literatura y de la Argentina a los Estados Unidos. A los profesores de la maestría en “Historia y Memoria” de la Universidad de La Plata y, en especial, a Aníbal Viguera, por un curso en el que empecé a perderle el miedo a la economía. A Hernani Heffner y João Luiz Vieira, profesores de la PUC-Rio y de la UFF, por las fascinantes clases sobre cine brasileño. En Cornell quisiera agradecer a José María Rodríguez García, Myrna García-Calderón, Luz Horne y Geoff Waite, por sus estimulantes cursos, y a Joan Ramon Resina y a Amy Villarejo, por el impulso y las herramientas para desarrollar mis primeros escritos sobre cine.

La única constante a lo largo de la elaboración y la escritura de esta tesis fue mi propia dispersión geográfica. Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile, Jersey City, New York, Dubai e Ithaca, y otros tantos lugares y no lugares, han ejercido su influencia en este proyecto. En Rio de Janeiro, los *engarrafamento na Zona Sul* dieron lugar a espontáneos intercambios sobre literatura y cine contemporáneo con Pedro Amaral, Rafael Gutiérrez, Luciana di Leone, Laura Erber y Carla Albornoz. Asimismo, mi estudio sobre la narrativa y la cultura juvenil chilenas no podría haber sido posible sin el apoyo material e intelectual de los hermanos transandinos Pablo Navarrete, Macarena Urzúa, Rosario Jiménez, Gastón Chedufau, Pablo Pérez Wilson y Lina Meruane.



En el plano institucional debo agradecer a la educación pública y gratuita de Argentina, por los comienzos. A Cornell University, por haber confiado en este proyecto académico. A la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, por una experiencia personal e intelectual muy enriquecedora. Asimismo quiero dejar constancia de mi agradecimiento al Centro Cultural Banco do Brasil, a Telecine y Globo Sat, por el acceso a la videoteca y a los festivales de cine. Agradezco también a Michelle Nair y Troy Shaver, empleados de Olin Library, y a Callean Hile y Andrew Bilinski, parte del personal administrativo del departamento de Romance Studies, cuya ayuda logística fue fundamental. Partes de esta tesis reflejan la investigación que llevé a cabo en Buenos Aires, Rio de Janeiro y Santiago de Chile en los veranos del 2006, 2007 y 2008 gracias a becas de investigación otorgadas por la fundación Tinker, el Latin American Studies Program, la Society for the Humanities, el departamento de Romance Studies y la escuela graduada de Cornell University. Otra beca de la Society for the Humanities me permitió participar, durante el verano de 2009, del seminario “Voice, Representation, Ideology”, dentro de la School of Criticism & Theory de Cornell University.

Más allá de los vínculos de filiación, las complicidades son cuantiosas como para reconocerlas cabalmente aquí, de modo que me limitaré a agradecer a quienes de diversas maneras acompañaron este esfuerzo particular. A mis amigas de Argentina María, Valeria y Silvina, por los años y la motivación que da el ejemplo. A mis amigas de Rio Eleanor, Mónica, Millena, Carla, Luciana y Celina, por las conversaciones sobre los cariocas. A Dilermando Rocha y familia, por la *hospitalidade mineira*. Quisiera agradecer igualmente a todas aquellas personas que hicieron de Ithaca un lugar vivible: A Ashley, Beth, Janet y Zac, por ser mis primeros *american friends*. A Alfredo, Jennifer, Cristina, Shital, por los *Amigos de España*. A Leticia, Gaby y Nicolás, por el mate y las conversaciones sobre nada y sobre todo. A Debbie, Nabina y

Mohit, por el bollywood. A mis compañeros de oficina Rafael y Pablo, por la *slapstick comedy*. A Cecelia, por la experiencia de 311 y a mis estudiantes de ese curso, interesados por la experiencia de los jóvenes chilenos. A Ilana, Dafna, Melissa, Cristina y Pedro, por la dictadura del baile. A Rena, Ana, Daniel y Loredana, por la familia *from scratch* y a Rogério, Nicolás y Andrea, por apoyarme en los momentos más difíciles. A mis *roommates* Carlyne, Frédéric, Camille y Antonia, por compartir lo cotidiano. A Julieta, Maca, Claudia, Selma, Gustavo, Valeria, Greg, Fede y toda la gente linda de New Jersey, por el pisco sour, el carmenère y la lasagna de los muchos *thanksgivings* y navidades. Al *ipod on shuffle*, por permitirme escribir en automático y a los videos de *youtube*, por permitirme escapar de la escritura. A Malba, por sus sonrisas y la alegría de los últimos meses. Y a todo aquél que me haya tenido paciencia a lo largo de estos años.

## TABLE OF CONTENTS

Biographical Sketch	iii
Dedication	iv
Acknowledgments	v
Table of Contents	ix
Summary	ix
List of Figures	xiii
<b>Introducción: Cultura juvenil y neoliberalismo en América Latina</b>	<b>1</b>
La posdictadura y la globalización del neoliberalismo	2
La juventud latinoamericana entre el consumismo y la exclusión	5
Ficciones del mercado: circulación, simulacro y consumo	7
Economía política y afecto	9
<b>Capítulo 1: De música ligera: Alberto Fuguet y el pop neoliberal</b>	<b>17</b>
La juventud chilena y el mercado global	24
<i>Mala onda</i> y la música como mercancía	29
Del folklore como mercancía kitsch al pop como nicho de mercado	37
Entre el <i>under</i> y el mercado: La música chilena y la reconstrucción de una cultura	44
<i>Se arrienda</i> y la instrumentalización del ritornelo	52
De música ligera: El culto de la mercancía y el consenso neoliberal	61
<b>Capítulo 2: Voces blancas:</b>	
<b>Neutralidad y afecto en el cine y la narrativa de Martín Rejtman</b>	<b>65</b>
Postales de la intemperie	69
Los usos del cliché y la fatiga del lenguaje	80
Diferencia y repetición: La música y el retorno de la experiencia	90
Voces blancas: El afecto de lo neutro	104
<b>Capítulo 3: Yo era una chica punk y moderna:</b>	
<b>La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira</b>	<b>110</b>
Territorios y simulacros de los años noventa	113
La juventud y la apropiación del espectáculo en <i>La prueba</i>	118
La discoteca-mundo y la subjetividad como performance	127
De la repetición a la subversión del simulacro	142
<b>Capítulo 4: El baile de los que sobran:</b>	
<b>La cultura juvenil chilena y la posibilidad del desacuerdo</b>	<b>146</b>
Desterritorializando el espacio sonoro	153
Los Prisioneros: juventud, pop y resentimiento	157
Jorge González y el pop populista	170
Actores secundarios: Educación, simulacro y consenso neoliberal	175
El mayo de los pingüinos	180

<i>Actores secundarios 2.0 o la política según los nativos digitales</i>	183
La crítica del mercado en las calles	189
Del resentimiento al desacuerdo	298
<b>Conclusión: Juventud y disidencia en el mundo contemporáneo</b>	202
<b>Anexo A: Blogs, foros de discusión y fotologs</b>	209
<b>Anexo B: Carteles, stencils, murales y fotografías</b>	214
<b>Bibliografía</b>	226
<b>Discografía</b>	254
<b>Filmografía</b>	255

## SUMMARY

This dissertation examines how certain narratives, films and practices produced in Argentina and Chile between the 1990s and the first decade of the 21<sup>st</sup> century allow for a rethinking of the connections between youth culture, the market and politics in response to the process of globalization and the introduction of neoliberal reforms. Therefore, this work is an attempt to understand some of the cultural and political consequences of the neoliberal turn in Latin America. Through the analysis of films and narratives by Alberto Fuguet, César Aira and Martín Rejtman, as well as of recent expressions of Chilean youth culture, this thesis centers on the impact of the free market economy and the mass media culture on cultural production, and on how cultural production re-imagines the relations among economy, culture and politics within a neoliberal context. This research explores the profound transformations in cultural production brought by globalization and neo-liberalism and, to this end, considers various debates about the particular transition of Southern Cone countries to regimes of neoliberal democracy, as well as academic discussions on the role of postmodernism and the mass media industry in the development of a consumer society in Latin America. The guiding hypothesis of this investigation is that in narratives dealing with contemporary youth, it is possible to find allusions to the social and historical mutations generated by the hegemony of the free market logic. These cultural productions engage critically with the market rhetoric to the extent that they displace both the mechanisms of exchange and production of value, which allows for a re-politicization of the economic discourse. Moreover, in the current post-utopian era, these cultural productions about youth express a discomfort with neo-liberalism, suggesting subjectivities founded not on an ideological discourse but on affective and

emotional reactions that counteract the inexorable advance of the market logic.

### ***The post-dictatorship era and the globalization of neo-liberalism***

For the purposes of this work, it is pertinent to underline the main characteristics of globalization and neo-liberalism as sets of economic policies. Globalization is understood here as the growing concentration and expansion of economic power in the hands of corporations and financial speculators—mostly from the North—which is progressively entering national economies worldwide through the mechanisms of penetration provided by an international free market ideology. Accompanying the dramatic expansion of capitalism, the increasing virtual and physical intercommunication among countries also enables the emergence of a global system of media and the promotion of a global culture based on the consumption of goods, services, lifestyles, discourses and identities which surpasses national borders.

In Latin America, as in other parts of the world, globalization has manifested itself through the domination of neoliberal doctrine, which promotes opening the markets of goods and capital and the privatization of the economic sectors for the benefit of multinational companies. In *A Brief History of Neoliberalism*, David Harvey suggests that rather than a technically neuter solution to the difficulties experienced by western economies with the crisis of the 1970s, neoliberalism was an articulated answer that sought to re-establish the power of capitalist elites using state and economic violence (12). The dismantling of the welfare state, deregulation and economic liberalization and privatization were part of the axis of the neoliberal proposal. According to this doctrine, the State should restrain its participation in the provision of social services, limiting itself to the defense of property rights and to the regulation of money supply. Affected by the international debt crisis and pressure from international agencies (the IMF and the World Bank), developing countries were

obliged to implement a neoliberal reform package. This suggests that, beyond re-establishing the internal equilibrium among social classes, neoliberalism also supposed a redefinition of the role of national states and the insertion of the peripheral economies into the world market. Therefore, neoliberalism is a model that espouses a new articulation between the local and the global, which is paramount for Latin America.

According to the neoliberal doctrine, a capitalist system based on a free market economy not only exemplifies the ideal of free individual choice but also achieves optimum economic performance in terms of efficiency, economic growth, technical progress and distribution of goods and services. As a result, commodification penetrates all spheres of cultural and social activity because, according to David Harvey, “neoliberalism values market exchange as ‘an ethic’ in itself, capable of acting as a guide to all human actions” (3). For this reason, in this investigation neoliberalism also refers to the socio-cultural configuration that makes possible—and that results from—that particular form of economy and politics. Neoliberalism supposes the emergence of a new cultural hegemony in which the neoliberal consensus generates the perception that the market exists beyond any reason or explanation (Tomás Moulián 6). Countries such as Chile and Argentina display different paradigms for the execution of neoliberal policies and the construction of consensus around the necessary adoption of a free market model. Toward the end of the 1970s, during August Pinochet's dictatorial regime, Chile began to implement adjustment reforms designed by economists affiliated with the Chicago school. In this context, the neoliberal project was legitimized by the "Chilean miracle," a discourse that intertwined national pride and economic success. Nevertheless, the ideological consensus was consolidated during the post dictatorship period (i.e., the 90s), when the mass media connected the neoliberal imaginary with an ideology of reconciliation,

which managed to conceal an even more aggressive entrance into the market behind the liberation from the terror of the dictatorship, and which caused the idea of "freedom" to degenerate into a mere advocacy of free enterprise (Levinson, 5).

If, as David Harvey suggests, in Chile there was an overlapping between the violence of the markets and political violence, the Argentine case presents other particularities. The structural adjustment of the Argentine economy that began during the last dictatorship (1976-1983) was taken up and consolidated in the nineties during the democratic governments of Carlos Menem when a hegemonic neoliberal ideology, articulated as orthodoxy in the "Washington Consensus," dictated the economic principles for the majority of the countries in the world. In this sense, just as in Brazil during Fernando Collor de Mello's presidency, the Argentinean neoliberal experiment was legitimated by an incredible expansion of consumption and a political spectacle in which the discourse of globalization indicated that reforms were a necessary condition for the country in order to become "part of the First World."

### ***Latin-American youth between consumerism and exclusion***

During the nineties the consequences of increasing globalization and the introduction of neoliberal reforms became noticeable in Latin American societies. Cultural critics such as Nelly Richard, Francine Masiello, Idelber Avelar and Beatriz Sarlo have analyzed the impact of the mass media and the culture of global consumption on the circulation, as well as the form that the cultural products took on during the post dictatorship period. In its different expressions, the culture of those years revealed the implementation and consolidation of the neoliberal project. Upon considering the cultural productions of the last two decades that refer to youth, we find representations of deprived, confused, and apathetic youths who, under the forces of neoliberal globalization, fall prey to the rise of consumerism and individualism on the one hand,



and unemployment and exclusion on the other. If these portraits of marginalized youth show, explicitly and implacably, the relations between neoliberalism and emerging poverty, the narratives about middle-class youths characterized by apathy and the lack of a future tell yet another story of the transformations that took place in the region during the decade of neoliberal hegemony.

In her analysis of the cultural transformations in the Argentina of the nineties, Beatriz Sarlo offers an account of the changes in the electronic, audiovisual sphere and in the youth culture and maintains that these transformations basically signify a distanced relationship to politics. According to Sarlo, this renunciation of politics corresponds with the increasing level of consumption among different sectors of the population and especially among youths. In this vein, youth culture is associated with the triumph of neoliberalism not only because youth are the main consumers, real or imaginary, but also because youth culture becomes in itself the aesthetic of the market. The representation of youth cultures as deeply entrenched in the consumption of objects and signs is an important element of the narratives produced in the Southern Cone during the last two decades. The films, novels and short stories by the Chilean Alberto Fuguet and the Argentines César Aira and Martín Rejtman propose an imaginary of intense economic circulation. Given that in these fictions the youths are interpellated by the consumption of products, brands and logos, a first reading would see these texts and films as neoliberal. Nevertheless, in this study I propose to reconsider critically the connection between youth culture and neoliberalism by analyzing these representations of middle-class youths subjected to the consumption and reproduction of mass culture products.

The narratives considered here represent different forms of popular culture, violence, and mass consumption, and show a dependence on the image as the basis for identity formation as well as a disengagement from an agenda for social and political

change. In this respect, these narratives show some similarities with the contemporary Spanish fictions grouped under the denomination of "Generation X" (Henseler and Pamper; Robb). In Latin America in the last two decades, new generations of writers have been perceived as belonging to groups in part because of the experiments of the editorial industries that opened new market niches. The narratives of the McOndo group received a great deal of attention from American academic critics. Some of these fictions have been described as a literature that focuses on everyday life through an aesthetic of the surface (Hopfe; Palaversich). On the other hand, other critics have pointed to the use of brands in these fictions as a celebration of the culture of consumption. In this sense, paraphrasing Jameson, Jorge Fornet contrasts a writing of resistance, which portrays the lives of marginalized subjects, with the narrative of the McOndo group, which represents "the cultural logic of Latin-American neoliberalism" (14). And yet, youth consumerism and its representations in Latin American popular culture, cinema and literature do not necessarily suggest that these narratives reproduce a neoliberal logic. Although politics is not in the forefront as a theme or as a source of conflict in these fictions, the particular context of the post-dictatorship period and the peripheral situation of Latin America contribute to imbue the contemporary cultural production with an original discourse about the economic system. The discourses on youth reveal the cultural, social and historic mutations that neoliberal globalization caused in contemporary everyday life through the logic of the free market and the significant technological advances that have accompanied it. On the other hand, in some cases the journeys of middle-class youths present a critical view of reality insofar as they help to denaturalize the discourses and practices of neoliberal capitalism while at the same time allowing for the consideration of alternative modes of political subjectivization.

### ***Fictions of the market: circulation, simulacrum and consumption***

There are two themes that this thesis considers in order to characterize the relationship between youth and market culture: the logic of economic circulation and the products and codes of mass culture. By describing the different processes through which the narratives under consideration incorporate the rhetoric of the free market and the simulacrum, this thesis seeks to determine the way in which these cultural productions propose a political economy: how they conceive the formation of economic value and what relations they establish among mass media images and the fetishism of consumption.

Frederic Jameson has proposed incisive connections among culture, ideology and the market that influence the way in which the narratives considered in this thesis have been received. For Jameson, one of the characteristics of postmodernism as the “cultural logic” of late capitalism is a superficiality that relates to the importance of the image in the culture of the simulacrum. The culture of the simulacrum is born in a society where exchange value has been generalized to the extent that it extinguishes any memory of use value, a society where, as Guy Debord observed, the image has become the final form of commodity reification. If spectacle is another strategy of the commodity, it is not only because the mass media has the leading role as the purveyor of culture, reflecting market demands and consumer politics. According to Baudrillard, a culture of consumption has taken over our ways of thinking to such an extent that all reality is filtered through the logic of exchange value and advertising, a logic in which an excess of prefabricated signs prevails. Thus commodities and contemporary society are so consumed by signs that even identities may be defined by Capital.

The emergence of a postmodern society reordered by the mass-mediation of models, codes, and signs (Baudrillard), and the difficulties to contrast the way in

which power under "late-capitalism" neutralizes and transforms political expressions into mass-market slogans and empty icons (Jameson) are not the only problematic phenomena of the contemporary scene. According to Slavoj Žižek (1999), our post-political era is characterized by a radical depoliticization of the economic sphere, which leads to a common acceptance of Capital and market mechanisms as neutral procedures to be exploited. As a cure for this "end of ideologies" the author argues for a politicization of the economy which would prevent it to be perceived merely as an objective state of things.

### *Political economy and affect*

The failure of revolutionary utopias and the "end of ideologies" has been followed in the present day by global-scale neoliberal strategies. If the neoliberal turn implies that the discourse of the market is one of a hegemonic culture, how can we repoliticize the economy? How can we conceive 'experience' in an era dominated by the simulacrum? How can we conceive politics in a post-utopian era dominated by the market?

In her study on the relation between literature and mass culture, Ana María Amar Sánchez claims that the strategy of ironic repetition utilized by authors such as Manuel Puig is problematic in contemporary culture because literary texts no longer operate 'with' but 'within' mass culture, namely from the horizon of the simulacrum, and this at a time when, as the Amar Sánchez indicates in her analysis of Alberto Fuguet's narrative, popular culture is the only access road to experience (2000). Because media culture is the primary means of access to experience, politics in McOndo texts is located in their disillusioned portrait of the present. In this thesis I will return to Amar Sánchez's original proposal to try and go beyond a discourse on

alienation and disenchantment in order to see how by means of repetition the narratives I consider are able to repoliticize the economy while, at the same time, proposing subjectivities understood in terms of intensity and affect.

The deliberate inclusion of a broad range of media and genres of cultural production within this dissertation is not only meant as an attempt to produce a work of Latin American cultural studies. Contemporary cultural production reflects an increasing overlap of different media: be it Fuguet's citations of pop culture, Rejtman's intertwined cinematic, musical and literary languages, or Aira's incorporation of television codes and performance, all of the authors considered here reflect a growing interrelation of literary and audiovisual concerns. In this sense, the works analyzed in this thesis reproduce both the products of mass culture and its codes and mechanisms in a process of constant cross-fertilization that opens a new critical potential for an analysis of the mechanisms of repetition. Because these works are produced from within the market culture and they appropriate elements prefabricated by the mass media, in each of the chapters I analyze the ways in which this repetition takes place in order to understand the type of context in which repetition supposes a reproduction of the given or, instead, the very possibility of difference. A careful examination of the circulation of products and signs reveals that the works enter the rhetorical game of the capitalist logic of exchange both to confirm and to subvert the rules of the realization of value that support it. In other words, the narratives establish a distance between the characters and the mechanisms of the market economy as they repeat the same elements in different ways.

At the same time that the political economy of the texts questions the mechanisms of the market, the narratives of the nineties attempt to describe subjectivity in the new cultural, social, and economic conditions of this last phase of capitalism. How can we detect relative dissidences in a discourse from and about the

market? How can we read the subjectivity in a culture of the simulacrum? The realm of affect (desires, emotions, feelings) has long been and continues to be constitutive of the relationship between politics and the body; however, keeping in mind the advance of the logic of the market and the lack of ideological or utopian discourses, affect and emotions are spaces and strategies which hold a new critical potential. Following the work of Brian Massumi, in this dissertation I refer to affect as those intensities and pre-personal physical experiences that cannot entirely be contained within discourse or modes of communication that are organized around meaning. On the other hand, I refer to emotion as a qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning (1995, 215). In the narratives and films analyzed, music and the body are channels for the expression of new subjectivities, affects and intensities that destabilize the neoliberal logic. Set against the domain of the market and its simulacra, through the realm of affect, the narratives also propose a relative "exit" from the sphere of the market by means of a sensibility that expresses itself in disappearance, destruction or disagreement. Thematising the strategies adopted by an emotional or affective subject to negotiate a relationship of conflict with the inescapable reality of a market culture, this study reconsiders the relations between political economy and affect in order to point the way toward establishing a certain distance from the neoliberal hegemony in the current post-utopian context.

This investigation of youth culture and neoliberalism consists of four parts. The first chapter, "De música ligera: Alberto Fuguet y el pop neoliberal," analyzes how Alberto Fuguet's work reproduces the rhetoric of the market and the articulation of a neoliberal consensus in Chile. In Fuguet's novels *Mala onda* (1991) and *Por favor rebobinar* (1998) and in his film *Se arrienda* (2005), consumer-oriented behavior and

apathetic youth are merely contiguous ideas that corroborate the notion of a new generation indissolubly bonded to neoliberalism. In his fictions Fuguet proposes a neoliberal conception of pop that depends on the obliteration of any expression of Chilean pop music that would challenge the status quo, and on a political economy of language that uses music to corroborate the fetishism of commodities. While in Fuguet's narratives the discourse about music reinforces the characterization of an alienated and consumerist youth culture, the use of music in his film invalidates the critical stance involved in disenchantment, because the repetition of music allows him to present the transition to the neoliberal model as necessary and inevitable.

The following three chapters focus on different responses to the rhetoric of exchange, the fetishism of commodities, the commercial conception of youth culture and the naturalization of the neoliberal consensus maintained in Fuguet's fictions. Therefore, "Voces blancas: Neutralidad y afecto en el cine y la narrativa de Martín Rejtman" proposes a new reading of the slacker fictions following the journeys of an apathetic middle-class youth pauperized as a result of the Argentine economic crisis. I argue that in Martín Rejtman's films (*Rapado*, 1992; *Silvia Prieto*, 1998, and *Los guantes mágicos*, 2003) and short stories (*Velcro y yo*, 1999; *Literatura y otros cuentos* (2005) willed stupidity and disaffection, far from expressing mere apathy, strategically challenge the logic of the economy. Stupidity and disaffections indeed imply a critical position toward the logic of circulation and the consumerism that characterized the neoliberal boom in Argentina during the nineties. In this chapter my analysis of the political economy of language is complemented by a study of the politics of affect. Concretely, in order to confront the inexorable advance of the market, the characters in these narratives find in music a line of flight, or an escape through self-disappearance and detachment. As opposed to Fuguet's fictions, which present a discourse about music, in Rejtman's work music is an experience with

affective resonances.

The third chapter focuses on other aspects of the neoliberal reforms that took place in Argentina during the 1990s: the impact of advertising and commodity aesthetics, the revolution of the spectacle and the massive consumption associated with the myths of "beauty and happiness" that made youth culture the aesthetic of the market. I analyzed *La Prueba* (1992) and *Yo era una chica moderna* (2004), two of César Aira's novels that relate the journeys of young female characters in Buenos Aires. In these fictions, advertisement is a tool of pop culture ideology which creates a space and a logic of consumption in which the subject functions within market laws, that is to say, the ordained enjoyment of consumption. Considering the emblematic form of the commodified desires of the society of spectacle, Aira's punks and hipster girls repeat the rhetoric of the simulacrum. By so doing, however, they assume all the potential of the false while, at the same time, they displace those received elements in order to create an alternative version of the simulacrum. In this vein, by means of performance of violence and simulation, Aira's girls expose the potential that the simulacrum offers in terms of pointing to what has not yet been thought of or represented in contemporary culture.

The fourth and last chapter, "El baile de los que sobran: La cultura juvenil chilena y la posibilidad del desacuerdo," maps a constellation of expressions and practices of youth culture that took place in Chile between 1986 and 2006 and that resist neoliberal discourses. The first section of this chapter functions as a counterpoint to the neoliberal conception of pop as it rescues some of the expressions of Chilean pop music that were silenced in Fuguet's narrative. In this vein, I show how the electronic band Electrodomésticos used sampling and remixing as tools to deterritorialize the public soundscape and throw critical light on the so-called "Chilean Miracle." I also analyze the public appearances of Los Prisioneros as expressions of



“resentment” that attempt to redefine Chilean popular music through what I call a “populist” pop. In the second part of the chapter I show how the resentment of Chilean youths is recreated in the recent high school students’ protest against the neoliberal reform of education. I analyze how the new generation of young Chileans critically use and produce pop culture—photoblogs and stencil—in order to express disagreement with neoliberal politics and the very concept of neoliberal equality, both of which are naturalized in the works of Fuguet.

## LIST OF FIGURES

Figure 1: “El artista”. <i>Se arrienda</i> . Dir. Alberto Fuguet. DVD, Cinépath, 2005	56
Figure 2: “La cantante”. <i>Se arrienda</i> . Dir. Alberto Fuguet. DVD, Cinépath, 2005.	56
Figure 3: “La estrella”. <i>Se arrienda</i> . Dir. Alberto Fuguet. DVD, Cinépath, 2005.	56
Figure 4: “Marcas”. <i>Silvia prieto</i> . Dir. Martín Rejtman, DVD, MALBA, 2005.	77
Figure 5: “Baile”. <i>Silvia prieto</i> . Dir. Martín Rejtman, DVD, MALBA, 2005.	99
Figure 6: César Aira. <i>Los fantasmas</i> . México, Era, 1990.	117
Figure 7: César Aira. <i>La prueba</i> . Buenos Aires, GEL, 1992	117
Figure 8: César Aira. <i>La villa</i> . Buenos Aires, Emecé, 2001.	117
Figure 9: César Aira. <i>Yo era una chica moderna</i> . Buenos Aires, Interzona, 2004.	117
Figure 10: “Los Prisioneros”, Cristián Galaz, <i>La bicicleta</i> , 30 de julio, 1985.	161

# INTRODUCCIÓN

## CULTURA JUVENIL Y NEOLIBERALISMO EN AMÉRICA LATINA

It's The Political Economy, Stupid!  
Slavoj Žižek

Todo lo que ocurra sin un elogiado afecto puede ser considerado  
como nada, no hace nada y no significa nada.  
Johann Mattheson

Esta disertación examina cómo un conjunto de narrativas, películas y prácticas políticas y culturales producidas en las últimas dos décadas en Argentina y Chile permiten repensar las conexiones entre la cultura juvenil y el mercado y su relación con la política en un periodo atravesado por la globalización y la introducción de reformas neoliberales. Por tanto, este trabajo nace de la necesidad de entender el alcance cultural y político del momento neoliberal en América Latina. A través del análisis de películas y narrativas de Alberto Fuguet, César Aira y Martín Rejtman y de expresiones de la cultura juvenil chilena, esta tesis se centra en el impacto de una economía de libre mercado y de una cultura de los medios en la producción cultural y en cómo esa producción cultural vuelve a imaginar la relación entre economía, cultura y política en un contexto neoliberal.

Mi investigación parte de las profundas transformaciones en la cultura producto de la globalización y el neoliberalismo y, por tanto, tiene en cuenta los debates en torno a las particularidades de la transición a regímenes de democracia neoliberal en los países del cono sur, así como también las discusiones académicas en torno al rol del postmodernismo y los medios de masas en el desarrollo de una sociedad de consumo en América Latina. La hipótesis que guió esta investigación es que en las narrativas sobre la juventud contemporánea es posible encontrar trazos de las

mutaciones sociales e históricas producto de la hegemonía de la lógica del libre mercado. Estas producciones culturales se encuentran atravesadas por la retórica del mercado pero ofrecen una lectura crítica de ésta, en tanto operan un desplazamiento de los mecanismos de intercambio y de producción de valor que permite repolitizar el discurso sobre la economía. Por otro lado, en el contexto de un presente post-utópico, estas producciones culturales sobre la juventud dan cuenta de un malestar frente al neoliberalismo y proponen subjetividades que se asientan no en un discurso ideológico, sino en una reacción afectiva y emocional frente al avance inexorable de la lógica del mercado.

### ***La postdictadura y la globalización del neoliberalismo***

Para los propósitos de este trabajo, me parece pertinente subrayar algunos de los rasgos principales que caracterizan a la globalización y al neoliberalismo como política económica. La globalización se entiende como la creciente integración y extensión de los mercados que refuerza la dominación de un sistema económico capitalista a nivel mundial, suplantando la primacía del estado-nación por corporaciones y organizaciones transnacionales. Acompañando la dramática expansión del capitalismo, el incremento en la intercomunicación física y virtual posibilitan también el surgimiento de un sistema global de medios que supone la promoción de una cultura global basada en el consumo de bienes, servicios, estilos de vida, discursos e identidades que trasvasan las fronteras nacionales.

En Latinoamérica, como en otras partes del mundo, la globalización se ha manifestado sobre todo por medio del dominio de la doctrina neoliberal, la cual promueve la apertura de los mercados de bienes y capitales y la privatización de los sectores económicos para el beneficio de las empresas multinacionales. En su libro sobre los orígenes del neoliberalismo, David Harvey plantea que éste nació como una

política de ajuste en los países industrializados en el contexto del fin de la guerra fría tras el naufragio del socialismo. Lejos de tratarse de una respuesta técnicamente neutra a las dificultades experimentadas por las economías occidentales con la crisis de la década de 1970, el neoliberalismo fue una articulada respuesta que buscó restablecer el poderío político de las elites combinando violencia económica y estatal (12). El desmantelamiento del Estado de bienestar, la desregulación y liberalización económica y las privatizaciones fueron algunas de los ejes de la propuesta neoliberal. De acuerdo a esta doctrina, el Estado debe restringir su participación en la provisión de servicios sociales y limitar su accionar a la defensa de los derechos de propiedad y a la regulación de la masa monetaria.

Afectados por problemas con el pago de la deuda externa, y por presión de los organismos internacionales (FMI, Banco Mundial), los países en vías de industrialización se vieron obligados a implementar una serie de políticas de ajuste de espíritu neoliberal. Ello implica que, además de restablecer el equilibrio interno entre las clases, el neoliberalismo supuso también una redefinición del papel de los estados nacionales y la inserción de las economías periféricas en el mercado mundial. Por lo tanto, y de particular importancia para América Latina, el neoliberalismo es un modelo que entraña una nueva articulación entre lo local y lo global.

En la doctrina neoliberal, un sistema capitalista basado en una economía de libre mercado no sólo personifica el ideal de elección individual libre, sino que también lograría un funcionamiento económico óptimo en términos de eficiencia, crecimiento económico, progreso técnico y distribución. En este sentido, la mercantilización de todas las esferas de lo social se explica porque, según David Harvey, “neoliberalism values market exchange as ‘an ethic’ in itself, capable of acting as a guide to all human actions” (3). Por este motivo, en esta investigación neoliberalismo se refiere también a la configuración sociocultural que hace posible –y que resulta de– esa forma

de la economía y la política. El neoliberalismo supone la emergencia de una nueva hegemonía cultural. En palabras de Tomás Moulián: “El fin del consenso neoliberal es generar la idea de que el mercado es, más allá de cualquier razón o explicación. El mercado llena el campo del sentido y el sentido es el campo del mercado. Cualquier alternativa, por lo tanto, no es problemática o ni siquiera equivocada sino absurda” (6).

Países como Chile y Argentina funcionan como distintos paradigmas de la adopción e implementación de políticas neoliberales y la construcción de un consenso en torno a la necesaria adopción de un modelo de libre mercado. Ya hacia fines de la década de los '70, durante el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet, en Chile se comenzó a implementar reformas de ajuste diseñadas por economistas asociados a la escuela de Chicago. En este contexto, el proyecto neoliberal se legitimó con el “milagro chileno”, un discurso que entrelazaba orgullo nacional y éxito económico. Sin embargo, la construcción de un arma de consenso ideológico se consolidó en la posdictadura cuando, en los años noventa, los medios de comunicación masiva vincularon el imaginario neoliberal con una ideología de la reconciliación, en la que la liberación del terror de la dictadura suponía una profundización de la entrada en el mercado y la “libertad” se veía reducida a una mera defensa de la libertad de empresa (Levinson, 5).

Si, como plantea David Harvey, en Chile la violencia de los mercados se conjugó más abiertamente con la violencia política, el caso argentino presenta otras particularidades. El proceso de ajuste estructural de la economía argentina, que se inició durante el gobierno de la última dictadura (1976-1983), fue retomado y consolidado en los años noventa durante los dos gobiernos democráticos de Carlos Saúl Menem en un momento en que la ideología neoliberal ya hegemónica, articulada como ortodoxia con el “Consenso de Washington”, dictaba los patrones rectores de la política económica de la mayoría de los gobiernos de mundo. En este sentido, al igual

que en el Brasil durante el gobierno de Fernando Collor de Mello, en Argentina el apogeo de las políticas neoliberales se asentó en una expansión inusitada del consumo asociada a una espectacularización de la política y a un discurso de la globalización que señalaba que las reformas eran condición necesaria para que el país “ingresara al primer mundo”.

### ***La juventud latinoamericana entre el consumismo y la exclusión***

Los cambios producto del reforzamiento del proceso de globalización y la implementación de políticas neoliberales se volvieron claramente visibles en América Latina hacia los años noventa. Críticos como Nelly Richard, Francine Masiello, Idelber Avelar y Beatriz Sarlo se han referido a la postdictadura destacando el impacto que tuvieron los medios y la cultura de consumo global en la circulación y en la forma misma de los productos culturales que vieron la luz durante este periodo<sup>1</sup>.

En sus diferentes manifestaciones, la cultura producida en esos años registró la implementación y consolidación del proyecto neoliberal. Al considerar la producción cultural de las últimas dos décadas que refiere a la juventud, encontramos jóvenes despojados, confusos y apáticos, sujetos al consumismo y al individualismo, por un lado, y al desempleo y la exclusión, por el otro. Si el retrato de la juventud como segmento marginalizado por los rigores de la sociedad de mercado registra de manera

---

<sup>1</sup> El predominio del discurso del libre mercado en la postdictadura se evidencia también en los estudios culturales realizados en el periodo. Sugerentemente, el subtítulo del libro de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (1990), reza “de la utopía al mercado” y propone el concepto de hibridez en relación con la distribución de imágenes en zonas libres de compra. En la misma línea, su siguiente libro *Consumidores y ciudadanos* (1995) propone una definición de ciudadanía feudataria del consumo. En *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina* (2007) Alvaro Fernández-Bravo, Alejandra Laera y Luis Cárcamo encuentran en la crítica cultural latinoamericana dos formas contrapuestas de registrar el giro neoliberal. Si los estudios de García Canclini promueven “la agencia ciudadana en el espacio del mercado y el rol activo de los artistas y productores culturales en la utilización y la resignificación de los ámbitos del consumo y la circulación”, en trabajos como *Escenas de la vida postmoderna* (1994), Beatriz Sarlo “toma distancia del relativismo valórico generado por el mercado y se vuelve hacia la capacidad “autónoma” del arte y hacia el papel del Estado y de las instituciones culturales” (34-35).

explícita e implacable los vínculos entre el neoliberalismo y la pobreza emergente<sup>2</sup>, las narrativas de los noventa sobre los jóvenes de clase media aplastados por la inercia y la falta de futuro permiten trazar otra historia de las transformaciones que se operaron en la región durante la década de hegemonía neoliberal.

En su análisis sobre las transformaciones culturales en la Argentina de los años noventa, bajo la rúbrica de postmodernismo, Beatriz Sarlo da cuenta de los cambios en la esfera audiovisual y electrónica y en la cultura juvenil y plantea que estas transformaciones suponen una relación distanciada con la política. En la argumentación de la autora la renuncia a la política se corresponde con el avance del consumo:

El mercado toma el relevo y corteja a la juventud después de haberla instituido como protagonista de la mayoría de sus mitos. [...] Consumidores efectivos o consumidores imaginarios, los jóvenes encuentran en el mercado de mercancías y en el de bienes simbólicos un depósito de objetos y discursos *fast* preparados especialmente. La velocidad de circulación y, por lo tanto, la obsolescencia acelerada se combinan en una alegoría de juventud: en el mercado, las mercancías deben ser nuevas, deben tener el estilo de la moda, deben captar los cambios más insignificantes del aire de los tiempos. La renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud. Nunca como hoy, las necesidades del mercado están afinadas de manera tan precisa al imaginario de sus consumidores. (1994, 42-43)

En esta descripción los jóvenes son identificados con el triunfo del neoliberalismo no sólo porque ellos son los principales consumidores, reales o imaginarios, sino porque la cultura juvenil es en sí misma una estética del mercado. En este sentido, para Sarlo,

---

<sup>2</sup> Considerando la producción de los estudios culturales latinoamericanos, Geoffrey Kantaris (2003) sostiene que las representaciones de los jóvenes dan cuenta de una geografía de la exclusión social en donde la cultura juvenil de la periferia se hace visible casi exclusivamente a través de la violencia de sectores marginales como los chicos de la calle (*Pixote*, *La vendedora de rosas* o *Pizza, birra y faso*), los habitantes de villas miserias (*Cidade de Deus*) o la delincuencia juvenil organizada (*La virgen de los sicarios*). Más allá de las ficciones sobre la juventud es clara la predominancia, tanto en la producción cultural como en la crítica, de narrativas acerca de los sectores más perjudicados por las dinámicas del libre mercado en América Latina (Noemi Voionmaa, Horne, Reber, Colás).



la juventud no aparece como “una edad sino como una estética de la vida cotidiana” (1994, 16)<sup>3</sup>. La representación de culturas juveniles arraigadas en el consumo de objetos y signos es un elemento saliente de las narrativas producidas en el cono sur durante las dos últimas décadas. Las películas, novelas y cuentos del chileno Alberto Fuguet y de los argentinos César Aira y Martín Rejtman presentan imaginarios de una intensa circulación. Debido a que en estas ficciones los jóvenes son interpelados por el consumo de productos, marcas y logos, una primera lectura podría calificar estos textos y películas como favorables a una ideología neoliberal. Sin embargo, en este trabajo se propone reconsiderar críticamente la vinculación entre la cultura juvenil y el neoliberalismo analizando precisamente estas representaciones de jóvenes de clase media sujetos al consumo y a la reproducción de los productos de la cultura de masas.

En tanto representan distintas formas de consumo masivo, reconocen la dependencia de la imagen para la formación de identidades y se desligan de una agenda para el cambio social y político, las narrativas consideradas guardan similitudes con las ficciones españolas contemporáneas agrupadas bajo la denominación de “Generación X” (Henseler y Pope; Robb). En América Latina, en las dos últimas décadas, nuevas generaciones de escritores han sido concebidas como grupos en parte debido a los experimentos de las industrias editoriales que abrieron nuevos espacios de mercado. Esto se confirma en la proliferación, especialmente durante los años noventa, de antologías que reunieron a autores hispanoamericanos y brasileños menores de treinta años como *Cuentos con walkman*, *Los últimos serán los primeros*, *McOndo*, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XXI: las horas y*

---

<sup>3</sup> En su análisis sobre las culturas juveniles Mario Margulis (1996) plantea dos criterios a través de los cuales una sociedad define la pertenencia a la juventud: la posesión de una “moratoria social (el tiempo que media entre la madurez biológica y la madurez social que supone adquirir responsabilidades) y de una “moratoria vital” (el exceso de tiempo de ocio del que gozan los jóvenes con recursos). Para los jóvenes que pueden retrasar su ingreso al mercado de trabajo, la juventud se define no en la producción, sino en el consumo cultural ligado a los medios masivos con eje en la música.

*las hordas, La joven guardia: Nueva narrativa argentina, Líneas Aéreas, Se habla español, Cuentos Caníbales, Geração 90: manuscritos de computador y A literatura latino-americana do século XXI*, entre otros<sup>4</sup>.

Las narrativas vinculadas al grupo *McOndo* son las que mayor atención han recibido por parte de la crítica académica americana. Algunas de estas ficciones han sido descritas como una literatura que se focaliza en la vida cotidiana con una estética de la superficie y de lo inmediato que rehúye de una hermenéutica de lo profundo (Hopfe; Palaversich). Otros críticos han evaluado el uso de marcas en estas ficciones como una celebración de la cultura de consumo. En este sentido, parafraseando a Jameson, Jorge Fornet opone una escritura de la resistencia, que retrata las vidas de sujetos marginalizados, a la narrativa del grupo *McOndo* que estaría representando “la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano” (14). Pero el consumismo de la juventud y sus representaciones en la cultura popular, el cine y la literatura de América Latina no necesariamente implica a estas narrativas en la reproducción de una lógica neoliberal. Aunque no sean trabajados en las tramas, el contexto particular de la postdictadura y la situación periférica de América latina ejercen su influencia sobre una producción cultural contemporánea que revela un discurso original sobre la economía.

En los discursos sobre la juventud están presentes las mutaciones culturales, sociales e históricas que la globalización y el neoliberalismo, por medio de la lógica del libre mercado y los grandes avances tecnológicos, han provocado en la vida cotidiana actual por lo que, en este sentido, estas producciones son capaces de mostrar

---

<sup>4</sup> En *McOndo* (Fuguet y Gómez) y *Se habla español* (Fuguet y Paz-Soldán) se recogen cuentos del argentino Martín Rejtman y en la compilación *A literatura latino-americana do século XXI*, editada por Beatriz Resende, se reproducen cuentos de Alberto Fuguet y César Aira junto a contribuciones de autores brasileños de la generación noventa como Santiago Nazarian. Aunque los autores que serán considerados en esta investigación aparezcan publicando en las mismas compilaciones esto no supone, como veremos en los análisis de los distintos capítulos, la existencia de afinidades estéticas o ideológicas.

un funcionamiento social y político contemporáneo. Por otro lado, en algunos casos, los recorridos de los jóvenes de clase media permiten elaborar una visualización crítica de la realidad en tanto ayudan a desnaturalizar los discursos y prácticas del capitalismo neoliberal, a la vez que permiten pensar alternativas para lo político.

### ***Ficciones del mercado: Circulación, simulacro y consumo***

Dos son los fenómenos que esta tesis quiere leer para señalar los modos en que la juventud se relaciona con la cultura de mercado: las lógicas de circulación y los productos y códigos provenientes de la cultura de masas. Describir los diferentes procesos a través de los cuales las narrativas incorporan la retórica del libre mercado y las gramáticas del simulacro permite evaluar el modo en que estas producciones culturales proponen cierta economía política: cómo conciben la formación del valor y que vínculos establecen entre las imágenes massmediáticas y el fetichismo del consumo.

Frederic Jameson ha planteado incisivas relaciones entre cultura, ideología y mercado que influyen el modo en que han sido recibidas las narrativas consideradas en esta tesis. Para Jameson, una de las características del postmodernismo como “dominante cultural” del capitalismo tardío es una superficialidad que se relaciona con el predominio de la imagen en la cultura del simulacro. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord, “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía”<sup>5</sup>. Si el espectáculo es una estrategia más

---

<sup>5</sup> Para Debord “el espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero ha dominado la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de bienes múltiples cuyo uso seguía siendo incomparable, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil

de la mercancía no es sólo porque los medios de comunicación tienen un rol fundamental en la creación de una cultura que refleja las demandas del mercado y una política del consumo. Según Baudrillard, la cultura del consumo ha dominado de tal forma nuestra forma de pensar que toda la realidad aparecería filtrada a través de una lógica del intercambio y de la publicidad en las que prevalecen un exceso desordenado de signos prefabricados. Así, la mercancía y la sociedad contemporánea estarían consumidas por el signo hasta el punto en que las identidades mismas serían definidas por el Capital<sup>6</sup>.

La emergencia de una sociedad “postmoderna” reordenada por la mediación masiva de modelos, códigos y signos (Baudrillard) y la dificultad para enfrentar el poder del capitalismo tardío, que neutraliza y transforma cualquier expresión política en slogans de consumo y en iconos vacíos (Jameson), no son los únicos fenómenos problemáticos en la escena contemporánea. Según Slavoj Žižek (1999), la gran novedad de la era pospolítica actual es una despolitización radical de la esfera de la economía, lo que lleva a una aceptación común del Capital y de los mecanismos del mercado como herramientas y procedimientos neutros que deben ser explotados. Como un antídoto a esta era del “fin de las ideologías” el autor propone volver a repolitizar la economía para que el modo en que la economía funciona no sea aceptado como un simple dato del estado de cosas objetivo.

---

aparece en bloque, como una equivalencia general a cuanto el conjunto de la sociedad pueda ser o hacer” (*La sociedad del espectáculo*, 49).

<sup>6</sup> En su descripción de la cultura juveniles Beatriz Sarlo señala que la posesión del objeto de consumo es parte de la formación de la identidad y que la importancia del consumo está en que constituye la identidad del sujeto: “La identidad transitoria afecta tanto a los coleccionistas al revés como a los menos favorecidos coleccionistas imaginarios: ambos piensan que el objeto les da (o les daría) algo de lo que carecen no en el nivel de la posesión sino en el nivel de la identidad. Así los objetos nos significan: ellos tienen el poder de otorgarnos algunos sentidos y nosotros estamos dispuestos a aceptarlos” (1994, 27).

### ***Economía política y afecto***

El fracaso de las utopías revolucionarias y el supuesto fin de las ideologías ha dado paso en el presente a estrategias neoliberales insertas en procesos globales de alcance mundial. Si el giro neoliberal lleva a pensar el discurso del mercado como cultura hegemónica, ¿cómo repolitizar la economía?, ¿cómo concebir la experiencia en una era dominada por el simulacro?, ¿cómo pensar la política en un tiempo pos utópico dominado por el mercado?

En su estudio sobre la relación entre literatura y cultura de masas, Ana María Amar Sánchez (2000) plantea que la estrategia de la repetición irónica utilizada por autores como Manuel Puig<sup>7</sup> se vuelve problemática en la cultura contemporánea cuando los textos ya no operan *con* la cultura de masas, sino *desde* ella, desde el horizonte del simulacro en tiempos en que, como señala la autora a propósito de la narrativa de Alberto Fuguet, la cultura de masas es la única vía para acceder a la representación. En tanto la cultura de los medios es el modo primario de acceso a la experiencia, la política en los textos *McOndo* se encontraría en su retrato desencantado del presente. En esta tesis me interesa volver a la propuesta original de Amar Sánchez para intentar ir más allá de un discurso sobre la alienación y el desencanto y ver, más bien, las formas en que mediante la repetición las narrativas consideradas pueden repolitizar la economía y, al mismo tiempo, presentar nuevas subjetividades entendidas en términos de intensidad y afecto.

En esta disertación se examina un rango amplio de medios y géneros de la producción cultural no solamente porque se intenta producir un trabajo de estudios

---

<sup>7</sup> Refiriéndose a la literatura de Puig, Amar Sánchez plantea que, en contra de la visión apocalíptica de la repetición en una concepción adorniana, “postmodern aesthetics propose (...) a reworking of the idea of repetition through the transformation of formulas and genres. The use of seriality in these stories generates other contracts with the reader which are in play between a recognition—“the regressive pleasure in the return of the expected” with its consequent solution reduced to clichés—and a difference, the variation which deviates, transforms and distances itself from the formula” (2000).

culturales latinoamericanos. Consideradas aisladamente, las producción contemporánea refleja una creciente superposición de diferentes medios: sea a través de las citas de la cultura pop en la narrativa de Alberto Fuguet, la interpenetración del lenguaje cinematográfico, musical y literario de Martín Rejtman o la incorporación de lenguajes televisivos y performáticos en César Aira, todos los autores reflejan una creciente interrelación de preocupaciones audiovisuales y literarias. En este sentido, las obras repiten los objetos de la cultura de masas y repiten los mecanismos de la cultura de masas en un proceso de retroalimentación constante que abre un nuevo potencial crítico para un análisis de los mecanismos de la repetición.

Como estas obras son producidas dentro de la cultura de mercado, y se apropian de elementos prefabricados por los medios de comunicación masiva, en cada uno de los capítulos analizo los modos en que esta repetición tiene lugar para entender el contexto en el que esta supone una reproducción de lo dado o la posibilidad misma de la diferencia<sup>8</sup>. Un examen atento de los modos de circulación de mercancías y signos revela que las obras entran en el juego retórico de la lógica capitalista de intercambio tanto para confirmar como para subvertir las reglas de realización del valor que la sustentan. En otras palabras, las narrativas establecen una distancia entre los personajes y los mecanismos de la economía de mercado al operar una repetición diferida de la misma.

Por otro lado, frente al dominio del mercado y sus simulacros, las narrativas de los noventas registran un esfuerzo por describir la subjetividad en las nuevas condiciones económicas, sociales y culturales de esta última etapa del capitalismo. ¿Cómo detectar disidencias relativas en un discurso desde y sobre el mercado? ¿Cómo leer la subjetividad en una cultura del simulacro? La dimensión de los afectos (deseos,

---

<sup>8</sup> En tanto se analiza la interrelación del discurso de la música con la narrativa y el cine, en los distintos capítulos se privilegia un concepto deleuziano de diferencia y repetición que no se subordina a los conceptos de identidad o representación.

emociones, sentimientos) ha sido y sigue siendo constitutiva de la relación entre la política y el cuerpo pero, teniendo en cuenta el avance de la lógica del mercado y la falta de un discurso ideológico o utópico, los afectos y las emociones son lugares y estrategias con un potencial crítico. De acuerdo con Brian Massumi, en este trabajo me refiero a afecto como aquellas intensidades y experiencias físicas pre personales que no pueden ser enteramente concebidas dentro del discurso o modos de comunicación organizados en torno a significados. Por otro lado, me refiero a emociones como aquellas intensidades que han sido referidas de modo consensual a ciertos significados, funciones y sentidos (1995).

En las obras analizadas el abordaje de la cultura juvenil pone en primer plano la música y el cuerpo como canales para la expresión de afectos e intensidades que desestabilizan la lógica neoliberal. Al mismo tiempo que la economía política de los textos cuestiona los mecanismos del mercado, desde la dimensión de los afectos, las narrativas proponen una “salida” relativa de la esfera del mercado mediante una sensibilidad que se expresa en la desaparición, la destrucción o el desacuerdo. De esta manera, este estudio propone reconsiderar las relaciones entre economía política y afectividad para pensar una distancia respecto de la hegemonía del mercado en un contexto post-utópico.

Esta investigación sobre la cultura juvenil y el neoliberalismo está dividida en cuatro partes. En el primer capítulo, “De música ligera: Alberto Fuguet y el pop neoliberal”, se analiza la obra de Alberto Fuguet, cuya producción reproduce el funcionamiento de la retórica de mercado y la articulación de un consenso neoliberal en Chile. En las novelas *Mala onda* (1991) y *Por favor rebobinar* (1998) y en la película *Se arrienda* (2005), los comportamientos orientados por el consumo y la apatía de los personajes sirven para articular una concepción de juventud indisolublemente ligada al mercado. En las ficciones de Fuguet se presenta una

concepción neoliberal del pop que descansa, por un lado, en una economía política del lenguaje que utiliza la música para corroborar el fetichismo de la mercancía y, por otro, en un silenciamiento de expresiones del pop chileno que fueron críticas del status quo. Si en la narrativa de Fuguet el discurso sobre la música juvenil refuerza la caracterización de una cultura juvenil alienada y consumista, el uso de la música en la película *Se arrienda* anula el componente crítico que el desencanto frente al mercado conlleva, en tanto la domesticación de la repetición de la música permite presentar la transición al modelo neoliberal como necesaria e inevitable.

Los siguientes tres capítulos se centran en diferentes respuestas a la retórica del intercambio, el fetichismo de la mercancía, la concepción mercantil de la cultura juvenil y la naturalización del consenso neoliberal presentes en las ficciones de Fuguet. Así, en “Voces blancas: Neutralidad y afecto en el cine y la narrativa de Martín Rejtman” se propone una relectura de ficciones *slackers* que representan a una juventud apática salida de la clase media argentina en crisis. En las películas *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1998) y *Los guantes mágicos* (2003) y en los cuentos recogidos en *Rapado* (1992), *Velcro y yo* (1999) y *Literatura y otros cuentos* (2005) la estupidez y la desafección suponen una postura crítica respecto de las lógicas de circulación y el consumismo que caracterizaron el auge neoliberal en la Argentina de los años noventa. En este capítulo mi análisis de la economía política del lenguaje se complementa con un estudio de las políticas de los afectos. Concretamente, frente al avance inexorable del mercado, los personajes de estas narrativas encuentran en la música una línea de fuga a través del desapego y la desaparición. A diferencia de las ficciones de Fuguet, que presentan un discurso sobre la música, aquí se rescata la experiencia de la música y sus implicancias en términos de afecto.

El tercer capítulo se enfoca en otros aspectos de las reformas neoliberales en la Argentina de la década menemista: el impacto de la estética de la publicidad, la



revolución del espectáculo y el consumo masivo asociados a los mitos de la “belleza y felicidad” que hicieron de la cultura juvenil una estética del mercado. Se analizan aquí *La Prueba* (1992) y *Yo era una chica moderna* (2004), dos novelas de César Aira que recogen las derivas de jóvenes porteñas. En estas ficciones la publicidad es una herramienta de la cultura de masas para crear un espacio y una lógica de consumo donde el sujeto funciona a partir de las leyes establecidas por el mercado, es decir, el imperativo del goce del consumo. Partiendo del deseo comodificado del espectáculo, las jóvenes punks y modernas de Aira repiten la retórica del simulacro pero asumen toda la potencialidad de lo falso, y operan un desplazamiento de los elementos recibidos, para crear un simulacro alternativo. De esta manera, mediante la violencia gratuita y la simulación, las jóvenes de Aira exponen el potencial del simulacro para relacionarnos con lo no pensado y no representado en la cultura contemporánea.

En el cuarto y último capítulo, “El baile de los que sobran: La cultura juvenil chilena y la posibilidad del desacuerdo”, se mapea una constelación de expresiones y prácticas de la cultura juvenil que tuvieron lugar en Chile entre 1986 y 2006 y que tienen como eje una relación crítica con los discursos del neoliberalismo. La primera sección de este capítulo funciona como contrapunto para el imaginario del pop neoliberal ya que se rescatan algunas de las expresiones del pop chileno silenciadas en la narrativa de Fuguet. En este sentido, se analiza cómo la banda de pop electrónico Electrodomésticos utilizó el sampling y el remix para desterritorializar el espacio público sonoro y desestabilizar el discurso del llamado “milagro chileno”, así como también se analizan canciones y presentaciones públicas de Los Prisioneros quienes durante los años ochenta y noventa territorializaron el resentimiento de los jóvenes excluidos por el sistema a través de un “pop populista”. En estos dos casos, mi abordaje se desplaza de un análisis del discurso sobre la música (Fuguet) y del aspecto afectivo de la experiencia de la música (Rejtman) para focalizarme tanto en las

estructuras de la música como en el contexto más general en la que ésta es consumida. En la segunda sección de este capítulo se muestra cómo el resentimiento de los jóvenes chilenos se recrea en las protestas de los estudiantes secundarios contra la reforma neoliberal de la educación. El enfoque en prácticas culturales, en contraposición a las representaciones ficcionales sobre la juventud que ocuparon los tres primeros capítulos, descansa en el supuesto de que estas expresiones forman parte de la cultura de mercado y se arman a partir de la repetición de elementos prefabricados de la cultura pop y, por tanto, son también (auto)representaciones de la juventud. En este sentido, analizo cómo esta nueva generación de adolescentes chilenos se apropia críticamente y produce expresiones de la cultura pop —canciones, slogans, stencils y afiches— para expresar un desacuerdo con el neoliberalismo, cuestionando los conceptos de libertad e igualdad de la democracia neoliberal, que son naturalizados en las ficciones de Fuguet analizadas en el primer capítulo.

## CAPÍTULO UNO

### DE MÚSICA LIGERA: ALBERTO FUGUET Y EL POP NEOLIBERAL

Digamos que estoy en un momento intermedio de mi vida.  
No sé exactamente cuál es, pero sé que es un momento  
de *transición* más que de *decisión*. O sea un momento  
privilegiado, que no siempre ocurre, un gran lugar desde  
donde mirar lo que vendrá y, peor aún, lo que pasó.  
Lucas García en *Por favor rebobinar*

El escritor y director de cine chileno Alberto Fuguet obtuvo prominencia en la crítica durante los años noventa como fundador del grupo de narradores españoles y latinoamericanos, supuestos representantes de una nueva estética, que serían aglutinados bajo el sello “McOndo”. En paralelo a esta proyección global, ya sea como parte de lo que se dio a conocer como “Nueva Narrativa Chilena” o como iniciador de una versión local de las ficciones de la “Generación X”, la producción de Fuguet se inscribe también en el campo cultural chileno. En efecto, este autor comenzó la exploración temática de la juventud contemporánea en su relación con el mercado, con obras que representan las vidas de jóvenes chilenos durante el régimen dictatorial de Pinochet, en los años ochenta, y la subsiguiente restauración de la democracia, en los años noventa, bajo un mismo modelo neoliberal. Novelas como *Mala onda* y *Por favor rebobinar* y películas como *Se arrienda* realizan una radiografía de la generación de jóvenes postgolpe y, mediante ese arco temporal, articulan una mirada del contexto político de la dictadura y, en particular, del proceso de “transición”.

¿De qué hablamos cuando hablamos de Transición? El 11 de marzo de 1990 el General Augusto Pinochet entregó el poder al Presidente democráticamente elegido, Patricio Aylwin, finalizando el Régimen Militar que había presidido desde el golpe del 11 de septiembre de 1973, e inaugurando lo que la historiografía ha denominado el

“proceso de transición a la democracia”. No existe un acuerdo en cuanto a la extensión de este período pero sí es claro que, una vez reinstalada la democracia, comenzaron a multiplicarse en los medios de comunicación discursos en torno al “consenso” y la “reconciliación”, términos que, más allá de representar el sentimiento común experimentado por un grupo importante de la población, delataban que el paso de la dictadura a la democracia constituía un proceso inacabado<sup>9</sup>. Así lo plantea el sociólogo Tomás Moulián en su famoso libro *Chile Actual: Anatomía de un mito* (1998):

“Consenso es la enunciación de la supuesta, de la imaginaria armonía (...) El consenso es un acto fundador del Chile Actual. La constitución, la producción de ese Chile venía de lejos. Pero la declaración del consenso manifiesta discursivamente la decisión del olvido absoluto. De olvidarlo todo, también lo que se había pensado y escrito sobre el Chile pinochetista (43). De esta manera, la imaginaria armonía del periodo dominado por la Concertación<sup>10</sup> fue resultado de una transacción en donde la estabilidad que generaría el consenso tuvo como contracara necesaria el silencio y el olvido. Durante los años noventa, la noción misma de un consenso sociopolítico fue una herramienta para silenciar tensiones y posibilitar que los discursos dominantes pudieran presentarse en la esfera pública como democráticos, predominando una lógica del “transformismo” por la cual “las instituciones socioeconómicas

---

<sup>9</sup> Me refiero a “transición” porque este es el término que aparece en la narrativa de Fuguet, en lugar de “postdictadura”, término que lleva impreso cierta carga que el de transición pretende disimular. Nelly Richard en la introducción al libro *Pensar en/ la postdictadura* lo plantea del siguiente modo: “Pese a todo, la palabra “postdictadura” (la parte resentida de ella que no logra disolver lo cortante de su prefijo) retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) de la transición quiso borrar para que no echara a perder la lisura y transparencia de los nuevos signos de la democracia neoliberal” (10). En sus estudios sobre el período Manuel Antonio Carretón, Saúl Sosnowski, Idelber Avelar, Tomás Moulián y Diamela Eltit también prefieren utilizar el término de postdictadura.

<sup>10</sup> La *Concertación de Partidos por el No* fue una coalición política de partidos de centro e izquierda moderada que aglutinó a la oposición a la dictadura militar de Augusto Pinochet, logrando triunfar unida en el plebiscito nacional del 5 de octubre de 1988. Redefinida como *Concertación de Partidos por la Democracia*, la comúnmente llamada Concertación gobernó a Chile ininterrumpidamente desde el 11 de marzo de 1990 hasta el 11 de marzo de 2010 con cuatro presidentes: Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei (1994 – 2000), Ricardo Lagos (2000 – 2006) y Michelle Bachelet (2006-2010).

fundamentales de la dictadura, su concepción despolitizada de la política y su cultura individualista, competitiva y adquisitiva han conseguido reciclarse exitosamente en democracia” (Moulián, 10)<sup>11</sup>.

Pese a la declarada falta de interés de buena parte de la narrativa chilena de los noventa respecto de los asuntos que tienen que ver con el pasado político nacional, Rodrigo Cánovas (1997) presenta estas ficciones como síntomas de una ruptura histórica traumática. Los adolescentes sin rumbo que aparecen en novelas como *Mala Onda* de Alberto Fuguet serían huérfanos, sujetos que se vacían de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por el acontecimiento histórico de 1973. En *Mala onda*, el joven protagonista, desde el resentimiento y la nostalgia por la figura del padre, supliría un cuadro familiar sin valores mediante la asunción del logo estadounidense (1997: 55). Este resentimiento y nostalgia de los que habla Cánovas se relacionan, a mi parecer, con que el “consenso”, y su aceptación por parte del discurso oficial, provocaron en la sociedad chilena un sentimiento de desencanto. Una vez reinstaurada la democracia, la anunciada “alegría” que llegaría con el fin de la dictadura fue en realidad un suave tránsito, en el que todos los políticos parecían querer mirar hacia el futuro, olvidando lo sufrido en el período inmediatamente anterior<sup>12</sup>. En este contexto se entiende la propuesta de Cecilia Ojeda y Guillermo García Corrales (2004) de identificar en la narrativa chilena de los noventa un “imaginario de la decepción” a través del cual los escritores de la generación

---

<sup>11</sup> Un hecho que ilustra este apego al consenso, y la mirada dirigida estrictamente hacia el futuro, es la asunción del dictador Augusto Pinochet como Senador Vitalicio de la República en el recién inaugurado Congreso Nacional, cargo que se agregaba a su rango de General y Comandante en Jefe del Ejército, el que mantuvo durante el primer gobierno democrático de Patricio Aylwin. Por otro lado, según Moulián, la naturaleza transformista de la transición se puso al desnudo cuando, al momento de la detención del general Pinochet en Londres, en octubre de 1998, la mayoría de los políticos de la Concertación salieron a defender su no extradición aludiendo el principio de territorialidad.

<sup>12</sup> El lema de la campaña publicitaria para el plebiscito de 1989, que llamó a votar por el NO, es decir por el regreso a la democracia, decía: “Chile, la alegría ya viene” y reforzaba el sentimiento de esperanza por el futuro utilizando como logo la imagen de un arcoíris.

postgolpe desafiarían el intento del orden dominante de desdramatizar la violencia de la pasada dictadura en nombre de la “reconciliación y el consenso”.

La angustiante necesidad de los personajes de Fuguet de “rebobinar” su propia historia señala, desde el nivel individual, el conflicto entre el pasado y el presente característico del período de la postdictadura. En los relatos es también clave la influencia de los medios de comunicación, en tanto el mismo ejercicio de recordar se cifra a través de la metáfora técnica de rebobinar. Sin embargo, la naturaleza de la relación entre los mass media, la memoria y la política está lejos de ser evidente. Retomando las ideas de Andreas Huyssen sobre el desarrollo de las tecnologías de los medios de comunicación masivos dentro de una cultura capitalista, Patrick O’Connell (2005) señala que los discursos sobre la memoria y la identidad en la narrativa de Fuguet son eclipsados por el consumismo desenfrenado y la sobredosis mediática. En efecto, uno de los resultados de la expansión de la cultura de consumo y de su marco temporal acelerado es la obsolescencia: “the temporal aspect of such planned obsolescence is, of course, amnesia (...) Whether it is a paradox or a dialectic, the spread of amnesia in our culture is matched by a relentless fascination with memory and the past” (Huyssen 254). De este modo Huyssen sugiere una relación intrínseca y compleja entre la cultura de masas, la memoria y la amnesia pero la lectura de O’Connell rescata sólo uno de los ejes de esa relación, destacando el vínculo entre cultura de masas y olvido.

Más allá de dar cuenta del mimetismo con la cultura de masas que las narrativas del grupo McOndo manifiesta, en su extraordinario *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Ana María Amar Sánchez ofrece una lectura política novedosa al analizar el modo específico en que esta relación se establece. Según esta autora en los textos McOndo: “... No puede encontrarse (...) la tensión entre lo ‘alto y lo bajo’, ni movimiento alguno de distancia y diferenciación, no se trata de un uso sino

de una ‘exposición’ de los medios de la cultura pop. Casi podría señalarse un ‘exceso’ en el gesto desafiante de constituir los relatos con lo mediático como único punto de referencia cultural” (156). Para la autora, en Fuguet habría una “fusión” con la cultura global de lo mediático en tanto sus relatos exponen el código mismo, el artificio de la cultura pop. En contraposición a la literatura de Puig, en donde los mass media y sus productos funcionaban como realidades consolatorias para unos personajes que se proyectaban en las ficciones massmediáticas, en las narrativas de Fuguet la fascinación se transforma en desencanto y los personajes señalan desde adentro la imposibilidad de la ilusión mediada (158)<sup>13</sup>. En esta lectura de Amar Sánchez puede identificarse cierta evaluación apocalíptica pero ésta no recae, como en la propuesta de O’Connor, en el rol de los medios de comunicación masiva en sí, sino más bien en el contexto histórico. La falta de fascinación ante la ficción mediática en la narrativa de Fuguet sería parte de una lectura desencantada de la cultura demolida por la dictadura: los sujetos acosados por la ciudad hostil y el consumo sólo podrían acceder a la experiencia por medio de una cultura de los medios que ya no es capaz de generar ningún tipo de aura.

Si la mirada desesperanzada, que articula una lectura de la alienación, es según Amar Sánchez la clave para encontrar la política en la propuesta literaria de Fuguet, no hay que olvidar, sin embargo, que el imaginario de esta narrativa se vincula directamente al nuevo contexto neoliberal articulado en Chile durante los años ochenta y noventa. La escena de la “transición” política a la democracia coincidió con un reforzamiento del sistema de mercado y los mass media tuvieron un rol fundamental

---

<sup>13</sup> Para Christian Gundermann estas diferencias tienen que ver también con distintas concepciones de género. Mientras en la narrativa de Puig la celebración de la cultura popular y la crítica a las instituciones literarias se vuelve “portavoz” del deseo homosexual, el vínculo entre lo anti-literario y lo anti-machista se transforma en Fuguet en una posición conservadora: “pese a los gestos posmodernos y polémicamente techno de Fuguet, esta politización consiste finalmente en un retorno a una concepción del individuo liberal” (41), en la que se resuelve “el conflicto edípico a favor de la heterosexualización normativa” (32).

en la elaboración de un discurso hegemónico que entrelazó ideología de la reconciliación e ideología neoliberal<sup>14</sup>. Temáticamente la narrativa de Fuguet refiere a las experiencias cotidianas de jóvenes urbanos alienados y se entreteje a partir de enumeraciones de marcas y citas fílmicas y musicales. En este sentido, su obra se relaciona simbióticamente con esa cultura de masas inscripta en el mercado hegemónico, en tanto la cultura juvenil se reduce a una cultura de consumo de objetos, signos e imágenes en la que los logos y estereotipos sustentan la identidad de los personajes. Según Luis Cárcamo, este movimiento de marcas, mercancías e imágenes forma parte de una retórica narrativa del libre mercado no sólo porque las marcas comerciales funcionan como adjetivos, sino porque las novelas se construye a partir de una economía del remix que le permite apropiarse de citas de la cultura norteamericana y anular su particularidad al someterlas a una circulación en donde todos los elementos adquieren el mismo valor. Es decir, la narrativa de Fuguet tematiza, incorpora y celebra la retórica y la trama de objetos y signos del libre mercado (Cárcamo, 165)<sup>15</sup>.

El vínculo entre los medios de comunicación y la economía es central para realizar una lectura política de la narrativa de Fuguet pero, dentro de esta perspectiva, debe considerarse tanto el uso de la cultura pop internacional como la omisión en los relatos de los vínculos complejos que la música pop chilena estableció con el mercado y la política durante el período. Si bien, de acuerdo con Amar Sánchez, en la narrativa

---

<sup>14</sup> Para la construcción del mito del Chile actual fue fundamental el cuidadoso marketing del éxito económico operado por los medios de comunicación —y en particular el diario *El Mercurio* en el cual Alberto Fuguet desarrolló su carrera periodística—. Según Tomás Moulián, la idea dominante promovida por los medios de comunicación era que la política debía ser subsumida al mercado porque el “caos” del gobierno de la UP reveló la incapacidad de la sociedad chilena para el disenso (10). La consolidación de una retórica y un modelo neoliberal durante el Chile de la transición es analizada también por el sociólogo Manuel Antonio Garretón y el crítico literario Luis Cárcamo.

<sup>15</sup> Luis Cárcamo analiza la presencia y los límites de la estética de mercado en la narrativa de Fuguet: en una novela como *Por favor rebobinar* hay una contención a la economía abierta a partir de una presencia muy fuerte de una economía patrimonial. Los apellidos de los personajes principales refieren al antiguo orden de los abolenos y el final de la novela clausura el flujo liberalizador de signos con la figura de la familia heterosexual y patriarcal (206).



de Fuguet se perciben falta de esperanza y decepción todavía es posible encontrar en las ficciones una tensión entre fascinación y desencanto ante la cultura pop que es fundamental para articular una mirada sobre la “transición” chilena. En este capítulo propongo reevaluar el gesto político de Fuguet a través de un examen atento de la presencia en su obra de la música, elemento al que el autor acude recurrentemente para proponer cierta concepción de la subjetividad juvenil. Aunque el gesto de fusionarse con la cultura global es indudable, en Fuguet hay un “uso” particular de la música que debe considerarse a la luz del contexto político y económico específico en la que ésta tiene lugar.

La banda sonora en las novelas y películas de Fuguet no es un elemento accesorio. Más bien, es a través de la instrumentalización de ciertas formas de entender la repetición de y en la música popular que el autor establece la idea de una juventud fuertemente vinculada al mercado. En otras palabras, en las ficciones de Fuguet hay un vínculo simbiótico entre la música pop y el neoliberalismo. Esta concepción neoliberal del pop no se ofrece como una opción, sino que se presenta como la única alternativa. Al silenciar expresiones del pop chileno contrarias al status quo la propuesta musical de Fuguet opera sobre un vacío y naturaliza la concepción neoliberal de la cultura juvenil<sup>16</sup>.

Pero antes de evaluar el discurso sobre la música pop es necesario detenerse en la idea de juventud que se deduce de las intervenciones de Fuguet en el contexto de la Nueva Narrativa Chilena, los jóvenes asociados al suplemento juvenil “Zona de Contacto” y el prólogo que el mismo Fuguet redactó, junto con el escritor chileno

---

<sup>16</sup> Para desarmar esta imagen hegemónica de la relación entre cultura juvenil y mercado, en el cuarto capítulo analizo algunas de las expresiones disidentes de los años 80 y principios de los 90 que las novelas de Fuguet silencian. A diferencia de la concepción neoliberal del pop de Fuguet, grupos de música chilenos como Electrodomésticos y Los Prisioneros utilizaron la repetición y las estructuras del pop para articular un discurso musical que mantuvo, tanto una distancia crítica frente al mercado como una relación ambigua con la política.

Sergio Gómez, como introducción a la publicación del libro que dio origen al grupo McOndo.

### ***La juventud entre la globalización y el mercado***

La propia biografía de Alberto Fuguet prefigura alguna de las trayectorias comunes en el mundo globalizado. Nacido en Santiago de Chile en 1964, su familia se traslada a los Estados Unidos y se instala en Encino, California, en donde Fuguet se educará con el inglés como primera lengua. Cuando tiene once años su familia vuelve a Chile y Fuguet tiene que adaptarse a su propio país de origen y al idioma español. Luego de estudiar periodismo en la Universidad de Chile, comienza a ejercer primero como redactor de crónica roja en el periódico *La Tercera* y luego como crítico de cine y música rock en el diario *El Mercurio*. La participación en los talleres literarios de Antonio Skármeta y José Donoso, a fines de los ochenta, y su asistencia al *International Writer's Workshop* de la Universidad de Iowa en 1994 fueron fundamentales para su formación como escritor, aunque no menos importante fue su continua actividad periodística. Entre junio de 1989 y mayo de 1990 Fuguet participa como columnista en el suplemento "Wikén", con "Capitalinos", y luego en el suplemento juvenil "Zona de Contacto", que salía en la edición de los viernes, también en el diario *El Mercurio*. El éxito de sus columnas, que al año siguiente fueron editadas como crónicas en el volumen *La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán*, sugiere que el trabajo en el diario funcionó como entrenamiento literario. Éste fue también un espacio de transición hacia la televisión. En los primeros años de los noventa Fuguet se transformó en un rostro reconocible gracias a sus apariciones en programas "juveniles", especialmente en el canal estatal TVN. También trabajó junto a Iván Valenzuela en el programa "Interferencia" de la radio "Rock & Pop", luego en el

canal del mismo nombre, para terminar como asesor creativo de lo que, hacia mediados de la década, ya era la empresa multimedios "Rock & Pop".

Debido al carácter mediático de estas intervenciones en el espacio público santiaguino, Fuguet obtuvo legitimidad para presentarse como el articulador de ciertas representaciones de la cultura juvenil chilena<sup>17</sup>. Precisamente, en *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos* (1997), Rodrigo Cánovas hace mención a la existencia de una Generación X en Chile, caracterizada por su visibilidad en los medios de comunicación y cuyo discurso sería proyectado por el suplemento "Zona de Contacto" del diario *El Mercurio*, siendo Alberto Fuguet su principal representante (1997: 23-24). Como periodista, crítico de cine y música, columnista en programas de televisión, guionista, publicista y cuestionado miembro de la "Nueva Narrativa Chilena"<sup>18</sup>, Alberto Fuguet articuló un discurso sobre lo juvenil en el que se reconoce una clara influencia del modelo norteamericano de la Generación X. Como

---

<sup>17</sup> En *La primavera terrestre* (2003) el periodista musical Fabio Salas Zúñiga se refiere irónicamente a Iván Valenzuela y Alberto Fuguet diciendo que "el sistema los eligió a ellos para reacomodar las cosas y seguir dirigiendo el gusto y el consumo de las masas juveniles" (200). Más allá del carácter exacerbado y general de la crítica de Salas, es evidente que, en un ámbito tan reducido como el chileno, *Rock & Pop*, en tanto canal de comunicación que sostiene un vínculo directo con los sellos discográficos, debe haber cumplido un rol importante en la articulación de un consumo cultural juvenil.

<sup>18</sup> Pese a que los críticos lo incluyen en este grupo, el propio Fuguet dice no pertenecer a la *Nueva Narrativa* "ni por la edad, el currículo, ni la estética, ni siquiera la ética. Tampoco son mis amigos" (*La Época*, 20 de abril de 1994, citado en Olea). Sin embargo, según Stéphanie Décante, un hito en relación al auge editorial y comercial de los nuevos autores chilenos sería la publicación en 1990, por la editorial Planeta, del libro de relatos *Sobredosis*, de Alberto Fuguet. La aparición un año después de las novelas *Mala onda* de Alberto Fuguet y *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras confirmarían el proyecto mediático editorial de Planeta en relación a la promoción de una nueva "generación" literaria (2001: 212).

La llamada Nueva Narrativa Chilena abarcaría a autores de muy diversas tendencias nacidos entre 1950 y 1964, quienes comienzan a publicar en la segunda mitad de los años ochenta y se afirman en el mercado editorial en los noventa. En el volumen editado por Carlos Olivares, *Nueva Narrativa Chilena* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997), Carlos Orellana considera parte del movimiento a los escritores Carlos Cerda, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Alberto Fuguet, Darío Oses, Hernán Rivera Letelier, Alejandra Rojas, Marcela Serrano, Ramón Díaz Eterovic, Pía Barros, Lilian Elphick, Roberto Ampuero, Sergio Gómez y Andrea Maturana. La narrativa de estos autores se sitúa en la tradición realista de la literatura chilena, pero rechaza el tema social para narrar los problemas psicológicos de adolescentes o adultos jóvenes desencantados que viven en la ciudad contemporánea (4-5).

señala Raquel Olea (1997), aunque las novelas de Fuguet transcurran en la ciudad de Santiago, sus narrativas se vinculan a la idea de una sociedad global de consumo. En su gesto de dar la espalda a las generaciones inmediatamente precedentes, y a las problemáticas ligadas a la dictadura, Fuguet acude a una cultura de consumo importada de Estados Unidos (que se evidencia en la abundancia de alusiones a bienes de consumo en un discurso propio de la literatura pop) a través de la cual se muestra la alienación y el desengaño de una juventud carente de utopías y fuertemente despolitizada (Olea, 37-39)<sup>19</sup>.

Muchos críticos han analizado los manifiestos programáticos de Sergio Gómez y Alberto Fuguet en los prólogos a las colecciones de *Cuentos con walkman* (1993) y *McOndo* (1996)<sup>20</sup> pero vale la pena volver a señalar cómo en estos textos se propone cierta idea de lo juvenil fuertemente vinculada al consumo y a la cultura global, pero desligada de la situación histórica concreta de América Latina. *Cuentos con walkman* reúne cuentos publicados entre 1992 y 1993 en el suplemento “Zona de Contacto” de *El Mercurio*<sup>21</sup>. En su introducción pueden encontrarse los siguientes juicios:

Son, en el mejor sentido del término, desechables. Utilitarios e industriales. No son ni *under* ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Invitan a ser consumidos. Dan ganas de leerlos. Son historias cercanas, rápidas, digeribles y entretenidas (...) Muchos incluso nacieron bajo el reinado de Pinochet, pero se caracterizan por ser apolíticos que llegan a ser ideológicos. Criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura. (13)

---

<sup>19</sup> En la transición a la democracia, la Nueva Narrativa Chilena se deseó “nueva” como si de un producto exportable se tratara y se la piensa y se piensa a sí misma globalizada. Para las relaciones entre nueva narrativa chilena y su relación con el mercado véase *Emergencias* de Eltit.

<sup>20</sup> Karin Hopfe (2004) comenta sobre la programática Mcondista y el prólogo de *Cuentos con Walkman* en relación a las novelas de Fuguet. Ricardo Cuadros (1996) y Diana Palaversich (2005) analizan los dos prólogos y su evaluación política de la generación de los setenta. Verónica Cortínez (2005), en su artículo sobre la teoría de la aldea global, comenta la visión acrítica de Fuguet sobre el fenómeno de la globalización. Tanto Karl Kohut (“Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual”) como Javier Campos (“Literatura y globalización: La narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso”) y Kelly Hargrave y Georgia Smith Seminet (“De Macondo a McOndo: nuevas voces en la literatura latinoamericana”) señalan la relación sólo parcial entre la programática del movimiento y los cuentos presentados por los distintos autores en las colecciones.

<sup>21</sup> Entre los jóvenes escritores entrenados en el taller literario de “Zona de Contacto” se encuentran Felipe Bianchi, Pablo Illanes y José Miguel Villouta.

Con estas declaraciones los *Cuentos con walkman* se convierten en una marca que representa a un grupo de autores y a una literatura escrita rápidamente, una mercancía fácil de digerir, producida y entusiastamente recibida por una audiencia joven. En efecto, la colección tiene como denominador común a jóvenes chilenos, que serían parte de la “Generación X”, por lo que sus historias se arman a partir del consumo de citas cinematográficas y musicales. Pero si en el prólogo queda claro que la nueva generación tiene un manejo particular de la cultura pop, por otro lado, no se explica la naturaleza de la conexión entre el uso de los códigos pop y la supuesta falta de política. Como veremos a lo largo de este capítulo, la ambigüedad de este tipo de declaraciones deja la puerta abierta para que el autor elabore una lectura conservadora en donde tanto la literatura como la música pop se presentan como intrínsecamente apolíticos.

La compilación de historias cortas titulada *McOndo*<sup>22</sup> también tiene una intención programática ligada al consumo que se verifica en el lanzamiento mismo de la colección, con una fiesta en un restaurante *McDonald's* de Santiago. En el prólogo Fuguet y Gómez declaran: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) *pareció* dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy ?) (...) antes la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh” (13, *itálica mía*). Más adelante, en la misma introducción, los autores describen la relación entre el título y la realidad que los rodea:

El nombre (¿marca-registrada?) *McOndo* es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico)

---

<sup>22</sup> El volumen *McOndo* incluye cuentos de los argentinos Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman, el boliviano Edmundo Paz Soldán, el colombiano Santiago Gamboa, el costarricense Rodrigo Soto, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, el ecuatoriano Leonardo Valencia, los españoles Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas y Antonio Domínguez, los mexicanos Jordi Soler, David Toscana y Naïef Yehya, el peruano Jaime Bayley y el uruguayo Gustavo Escalnar.

como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo, hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (15)

De esta manera, en unas pocas líneas, Fuguet y Gómez se enfrentan a las generaciones anteriores identificadas tanto con la estética del realismo mágico como con la política para defender la idea de una identidad aglutinada en torno al consumo por la cual los individuos se definirían en términos de su pertenencia a ciertos nichos de mercado (usuarios de Mac o PC). En el mismo movimiento por el cual se rechaza al realismo mágico, los autores encuentran su “latinoamericanidad” en otro lado: el mundo urbano vinculado a la cultura global dominada por el mercado neoliberal. Por otro lado, el uso del “pareció dejar paso” en el prólogo evidencia que Fuguet hace un “trazo grueso” entre el fracaso de la utopía y el triunfo del consumismo (Ricardo Cuadros, 1996). Como veremos en las siguientes secciones, esta falta de matices en cuanto al proceso histórico es evidente en las novelas de Fuguet, que recorren un arco temporal que va desde principios de la década de 1980 hasta el año 2007, pero presentan una cronología muy curiosa, plagada de silencios y exclusiones.

En el prólogo también se sugiere que los cuentos de la colección *McOndo* presentan un alto grado de intermedialidad por el cual la literatura recibe el impacto de las formas de discursividad, de los relatos y formatos de otros medios de comunicación. Precisamente la práctica de una literatura pop entendida como consumo del archivo de la cultura global establece el puente mediatizado entre lo local y lo global. De esta conexión surge la defensa de la hibridez: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje” (15), dicen los autores. En este posicionamiento, Fuguet y Gomez optan, según Diana Palaversich, por un discurso de mestizaje latinoamericano *made in USA* que no da cuenta del verdadero hibridismo de

lo local, al desconocer las manifestaciones de grupos indígenas y otros sectores marginados por el sistema. Del reconocimiento indudable de las consecuencias culturales de la globalización y la influencia de los medios de comunicación masivos en las sociedades latinoamericanas se decanta también una visión muy particular del hibridismo cultural de la juventud urbana. Como veremos en las siguientes secciones, la propuesta de Fuguet de entender la cultura pop en términos de mero consumo, lleva a ignorar el valor cultural particular que toda mercancía posee: su literatura es pop, porque se apropia de las referencias musicales americanas, pero ignora los significados y propuestas del pop *made in* Latinoamérica.

### ***Mala onda y la música como mercancía***

Los tipos parecían californianos pero  
pensaban como rusos y eso era sospechoso.  
Matías Vicuña en *Mala onda*.

El crítico chileno Rodrigo Cánovas define las ficciones de Alberto Fuguet como pertenecientes a un tipo de “imaginación publicitaria”. Sus novelas muestran jóvenes sometidos al intenso consumo de mercancías, discursos, imágenes e íconos propios de los medios de comunicación, especialmente de origen americano (36). El propio armado de las narrativas es resultado del consumo de imágenes que circulan en la cultura global: la retórica de los textos se nutre tanto de las jergas juveniles locales como de los productos de los medios de comunicación transnacionales.

Lou Reed, Guns N’Roses, Out of the Blue, Philipp Glass, Laurie Anderson, Bruce Springsteen, Bee Gees. Alicia Bridges, I love the night life, I’ve got to boogie, Village People, Get ready for the eighties, ready for the time of your life, The Clash, Santana, Janis Joplin, John Lennon, Ray Coniff, Blondie. Nombres de artistas, grupos musicales, títulos de canciones atraviesan la retórica presente en los cuentos y las novelas de Alberto Fuguet. ¿Cuál es la función de estas citas? ¿Qué relación se

establece entre el consumo musical y la subjetividad juvenil? En esta sección me detendré en los usos específicos que Fuguet hace del pop como una entrada a la reflexión sobre los modos de articulación entre música, economía y subjetividad.

En la música hay “algo” cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha (Barthes: 1986, 263). La melodía, la letra y el ritmo de la música contribuyen a la constitución de la subjetividad. Diversos estudios han analizado cómo los jóvenes se identifican y construyen un sentido de pertenencia grupal a partir del consumo de ciertos tipos de música. Por un lado, los autores que privilegian el análisis de la música bailable destacan cómo la música funciona como una serie de sensaciones registradas por los cuerpos que modifican el sentido de la experiencia en términos de una ganancia afectiva<sup>23</sup>. Por otro, desde un enfoque marxista, el Centro de Estudios de Cultura Contemporánea de la Universidad de Birmingham, inaugurado por Richard Hoggart y Stuart Hall, generó diversos trabajos sobre el consumo musical dentro de lo que esta corriente define como subculturas juveniles<sup>24</sup>. Finalmente, desde una matriz más ligada al análisis narrativo y lingüístico, otros críticos plantean que los sujetos son interpelados por el consumo de la música, siendo la subjetividad producto de un proceso de articulación. En efecto, entendidos como mercancías culturales, el

---

<sup>23</sup> Los estudios sobre las relaciones entre música y subjetividad en el campo de la electrónica han sido fuertemente influenciados por la perspectiva teórica desarrollada por Deleuze y Guattari. En *Mil Mesetas* la música es un devenir, una cierta forma del afecto en grados diferentes de intensidades; un modo de individuación que consiste en relaciones de movimiento y descanso entre moléculas y partículas, capacidades de afectar y de ser afectadas (Deleuze y Guattari, 2006: 350). El enfoque en el afecto de la experiencia musical está presente, por ejemplo, en los análisis sobre el cuerpo y la danza como línea de fuga (Gabriele Klein y Drew Hemment) y sobre la relación entre repetición rítmica y creación de un espacio musical (Szekely).

<sup>24</sup> Los análisis de Paul Hebdige sobre el punk son un claro ejemplo del enfoque en la música como parte de un sentido del estilo y de la identidad contrario a las formas dominantes de la cultura. Si estas expresiones son luego cooptadas y esterilizadas por la industria cultural, las formas mercantiles de la música popular de producción masiva no necesariamente determinan, según este autor, los usos presupuestos por el modo de consumo capitalista. En este punto la variante marxista se asemeja a la crítica articulada, desde una corriente influenciada por la obra de Michel de Certeau, por los teóricos del consumo y, en particular, los estudios de Simon Frith sobre el pop que destacan la relación simbiótica entre el valor comercial y el valor cultural de la mercancía música (véase *Performing Rites: On the Value of Popular Music*).



pop y el rock pueden leerse, al mismo tiempo, como la expresión de una experiencia colectiva y como productos de la industria cultural que somete a la música a un sistema de representación y asigna significados específicos a las distintas expresiones musicales<sup>25</sup>.

Lejos de considerar la interrelación entre música y afecto, la narrativa de Fuguet somete la música a la representación pero ignora la multiplicidad de sentidos que la música tiene como mercancía cultural, para concentrarse en los modos en que el fetichismo de la mercancía música en inglés interpela de manera privilegiada a los jóvenes de la clase alta santiaguina. En efecto, novelas como *Mala onda* y *Por favor rebobinar* reproducen la imaginación publicitaria sobre todo porque la música se utiliza para pensar la identidad de los personajes casi exclusivamente en términos del consumo. Tanto las novelas como el filme *Se arrienda* se estructuran como historias de aprendizaje que despliegan todos los clichés de una juventud acomodada, alienada y abúlica: en ellas los jóvenes en crisis siguen un camino que los reinserta en el orden y en esa búsqueda la repetición de la música es fundamental.

La primera novela de Fuguet, *Mala onda*, es narrada por Matías, un adolescente de clase alta que, en el contexto del plebiscito realizado en septiembre de 1980 para decidir la continuidad de la dictadura de Pinochet, abandona su hogar para luego regresar a él. La novela se inicia con un paratexto, un fragmento de una canción compuesta por Mike Patton, líder del grupo estadounidense *Faith no More*, a quien

---

<sup>25</sup> La propuesta que aborda la relación entre subjetividad y música en términos de una teoría de la interpelación se representa en los estudios del musicólogo británico Richard Middleton, quien plantea que: "We do not... choose our musical tastes freely; nor do they reflect our "experience" in any simple way. The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves - however 'decentred' - have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but it is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an 'interpellative dialectic,' and this takes specific forms in specific areas of cultural practice ... popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity ... popular music has always been concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess" (Middleton, 1990: 249).

Fuguet utilizó como referente para la creación del rockero Josh Remsen, personaje fundamental tanto en *Mala onda*, como en su siguiente novela *Por favor rebobinar*<sup>26</sup>. Como sostiene Adelaida Caro Martín, la canción de Faith no More “Falling to pieces” introduce el mundo de la música en el relato y adelanta el contenido de la novela, la crisis “existencial” de Matías. La canción dice “my life is falling to pieces” lo que describe muy bien la situación crítica del protagonista. Como en la canción, Matías está “somewhere in between”: entre la rebeldía propia de los adolescentes y la moral conservadora que le corresponde por su origen social y a la que concluye retornando (2007: 209).

La novela hace uso intensivamente de citas de la música pero, más allá de estas menciones, no se tematiza la experiencia de la música en la forma misma de la narrativa. Sin embargo, las referencias puntuales a distintos tipos de música funcionan como elemento de inclusión y exclusión de clases sociales e ideologías. En un momento Matías dice “La empleada de mi casa, que está por el NO en el plebiscito, escucha Ojalá y otras canciones en castellano...” (11). Con la yuxtaposición de “empleada”, “No en el plebiscito”, “canciones en castellano”, Matías define a todo un grupo social, el de la clase social baja descontenta con el régimen de Pinochet. La música en castellano, especialmente de cantautores como Silvio Rodríguez, funciona a modo de representación de esta clase. La música no sólo se ve asociada a la ideología y a la política de manera explícita, sino que a Matías le permite demarcar espacios de manera dicotómica y establecer una diferencia jerárquica entre él y los otros. En *Mala onda* el personaje nota que en los barrios marginales de la ciudad no se escucha

---

<sup>26</sup> En el artículo “Papelucho, jalado (en busca de Matías Vicuña)”, publicado en *Apuntes autistas*, Fuguet dice que escuchar “Falling to Pieces” de *Faith No More* fue un momento clave en el “making of” de la novela. La letra de la canción, que se cita a modo de epígrafe, dice: “Sometimes I think I'm blind / Or I may be just paralyzed / Because the plot thickens every day / And the pieces of my puzzle keep crumbling' away / But I know, there's a picture beneath / Indecision clouds my vision / No one listens / Because I'm somewhere in between / My love and my agony / You see, I'm somewhere in between / My life is falling to pieces / Somebody put me together”.

música disco sino música en español, pero ésta se limita a ritmos folklóricos latinoamericanos que el personaje considera de “mal gusto”. En *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996) Simon Frith propone: “Popular music is something possessed (...) in possessing music, we make it part of our own identity and build it into a sense of ourselves (...) The intensity of this relationship between taste and self-definition seems peculiar to popular music...” (1987, 143-4). Esta relación entre gusto e identificación supera, en la novela, lo individual porque se vincula explícitamente a las diferencias de clases. Para Matías la música es, para utilizar la definición de Pierre Bourdieu, un capital cultural que facilita la “distinción” a través de las expresiones de gusto. El sentido de la experiencia y la identidad se encuentran mediados por las categorías de la mercantilización ya que la individualidad es, en el caso de Matías, el efecto de poseer mercancías caras pero producidas para el consumo de masas. Sin embargo, esta estética de la comodificación se focaliza menos en el valor de uso o de intercambio que en el prestigio social que la exhibición de la mercancía le provee.

Pese a vivir en Santiago, la distancia geográfica de Matías con los adolescentes norteamericanos es disminuida por los massmedia. Esta igualdad simbólica se circunscribe como otro de los efectos de la globalización y cohesiona a la juventud de clase alta en torno a imágenes que provienen del exterior. Aunque el análisis de algunos cuentos de Fuguet parece señalar, como plantea Amar Sánchez en su libro, una falta de fascinación con la cultura de masas, en *Mala onda* no sólo se exaltan los productos culturales que provienen de los Estados Unidos, sino que la música en inglés, en particular, posee un aura. Para Matías el conocimiento de esa cultura, que se evidencia en el collage híbrido de citas de la música pop, de la cultura cinematográfica hollywoodense, de marcas extranjeras o juegos de palabras en inglés<sup>27</sup>, lo acerca a los

---

<sup>27</sup> Matías usa *Raybans*, tiene amigos *mod*, lee la *Rolling Stone*, en su habitación hay un poster de Farah Fawcett y en un momento dice, en ritmo de *jingle*, “No quiero tener problemas con la policía porque me echarían de mi casa y bye, bye, my good life, goodbye” (11).

Estados Unidos y lo aleja de lo local; fenómeno que se repite en la percepción que el protagonista tiene de los objetos. Matías describe detalladamente cada uno de los espacios donde se encuentra, iniciando tal descripción con los aparatos y productos importados presentes en el lugar, o en su defecto repudiando aquellos enseres propios de la cultura chilena tradicional, como por ejemplo los sillones floreados en tono pastel de las casas de Macul, la tienda donde golpea el monito, la gomina brncato, o en relación al primer caso nos invita a mirar televisión en mute, usar corbatas Givenchi, masticar chicles canadienses Freshen Up o ver la hora en la oscuridad gracias a los dígitos rojos de la radio reloj<sup>28</sup>.

Es interesante que el uso de la música en inglés, como elemento que distancia al personaje de las clases bajas, tenga que ver también con un ejercicio de descontextualización. Según Luis Cárcamo, en *Mala Onda* se exaltan referentes musicales contemporáneos de la cultura americana e inglesa como The Doors, Fleetwood Mac, Pink Floyd, Sex Pistols, Led Zeppelin, Talking Heads, Philip Glass y Laurie Anderson, pero de un modo en que se omite su carácter alternativo (191-92). Más bien, lo que el consumo de Matías destaca es la fascinación que genera en él la música extranjera, la que se opone a la música sin aura de cantantes chilenos y latinoamericanos como Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Quilapayún o Inti Illimani. El protagonista de la novela se apropia del fetichismo de la mercancía “música en inglés” pero desconoce la complejidad cultural que esa misma mercancía supone. Este fenómeno se evidencia en la falta de comprensión de Matías del consumo indiscriminado de los amigos de su novia brasileña Cassia, tanto de canciones de Mercedes Sosa y Joan Baez como de Janis Joplin y Santana, tipos de música que él ve como irreconciliables (11). Matías tampoco entiende por qué

---

<sup>28</sup> Quizás el único elemento de la cultura local que el personaje asume para sí es la lengua: la novela reproduce un habla juvenil plagada de chilenismos.

Alejandro Paz, *bar tender* de Juancho's (el local para la "gente como uno") y es de "izquierda", lee la *Rolling Stone* y la *Interview* y escucha a los Talking Heads, cuando de acuerdo a su ideología debería gustarle el mismo tipo de música folklórica que a su profesora de literatura, Flavia Montenegro, que lo había invitado al Kafé Ulm a escuchar "temas de los Quila, los Inti, los Jaivas y el resto de la aristocracia comunista" (243).

La etiqueta de "aristocracia comunista" sugiere que esta música canalizaba más que valor comercial. Para sus seguidores, la Nueva Canción simbolizaba una búsqueda de una identidad política, económica y cultural que se contraponía a lo que estos músicos veían como estereotipos de la dominación económica y cultural norteamericana (Tumas-Serna: 1992, 139). Sin embargo, con excepción de esta mención a la identidad comunista, la crítica de Matías a la música de raíces folklóricas se hace desde el ejercicio del "buen gusto". Mientras la música folklórica es kitsch, pero no puede ser consumida porque aún conserva una carga política, en varias ocasiones el personaje se entrega al "placer culpable" que supone escuchar música disco. Mirando la televisión, Matías se encuentra con Alicia Bridges de "... pelo totalmente platinado, una pinta de maraca increíble, peor que cuando vino al programa de Raúl Matas. Estoy a punto de bajar nuevamente el volumen pero su *I love the night life, I've got to boogie...* me conquista. Me lo sé de memoria. En realidad me apesta, como toda la onda disco. Pero esa canción en particular es como un placer culpable" (39). Aunque, desde la perspectiva del personaje, la música disco es, al igual que la música folklórica, de "mal gusto" esto no impide su consumo ya que políticamente ésta se asocia a la dictadura de Pinochet por su inclusión en la programación del Festival de Viña del Mar, verdadera ventana publicitaria del régimen<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Hay que destacar que si en 1980 Matías se permite el "placer culpable" de consumir música disco, este tipo de música ya era, en esa época, parte del *mainstream*. Según Lori Tomlinson: "Disco was born in the early 1970s, when disc jockeys at gay New York dance clubs would splice danceable

En el juego de oposiciones entre rock y pop extranjeros como mercancías con aura<sup>30</sup>, frente a la música folklórica local como música cursi que representa la ideología de izquierda y la música disco como un “placer culpable”, la novela deja afuera las referencias a otros tipos de música juvenil del período. En las “poblaciones”<sup>31</sup> que Matías ve asociadas al folklore también se escuchaba rock pesado, al tiempo que en sectores marginales de la ciudad se comenzaba a experimentar con otro tipo de expresiones musicales. En *Apuntes autistas*, Alberto Fuguet confiesa que en la versión original de la novela, la historia se ubicaba a mediados de los ochenta pero que luego decidió trasladar la historia al año 1980 (311). Como veremos en la siguiente sección, esta modificación no es casual, ya que le permite a Fuguet ignorar más cómodamente otros tipos de música que articularon una crítica del llamado “milagro chileno” (la retórica neoliberal del éxito económico), utilizando los lenguajes musicales que el personaje de Matías debería considerar legítimos. Este silenciamiento permite descartar la complejidad identitaria que supone la música juvenil como mercancía cultural de consumo generacional, para destacar sólo su sentido como un elemento de identificación individual y un mecanismo de integración al sistema.

Con respecto a Matías, la capacidad interpeladora de la música se presenta en un sentido amplio. La música popular no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella.

---

soul tunes together, by such artists as MFSB, Diana Ross, and Barry White, creating a continuous, hypnotic dance mix. Disco took on a more conventional top-40 flavor following the immense success of Saturday Night fever in 1978, as the once lengthy tunes likes those in Donna Summer’s early repertoire were compacted into radio-length commercial hits” (196).

<sup>30</sup> En sus ficciones Fuguet no distingue entre pop y rock y utiliza las dos denominaciones indistintamente. La mayoría de las citas de canciones o artistas que se nombran son norteamericanos por lo que las narrativas trasladan una forma de entender la música popular que es propia de ese mercado. En su brillante *Pop Music: Technology and Creativity* (2003) Timothy Warner explica las diferencias entre la escena musical británica y norteamericana y destaca cómo en esta última las distinción entre pop y rock no es tan rígida como en el Reino Unido.

<sup>31</sup> Población es el chilenismo para denominar un barrio pobre con construcciones improvisadas con materiales precarios.

Matías participa de una “dialéctica interpelativa” y la música es central en la producción de su subjetividad. Precisamente cuando el personaje se fuga de su casa logra entender su disconformidad, y su posible reintegración en el orden social, cuando encuentra en el *Village Voice* el artículo “Out There on His Own”, una entrevista al músico *maldito* Josh Remsen:

El primer rockero post punk, antidisco, criado en el exclusivo Upper East Side de Manhattan, hoy un héroe del East Village, lugar donde, después de años de vagabundeo compulsivo que lo llevaron desde plantaciones de marihuana de Jamaica a los bares más duros de Dublín, este chico frágil pero tenso, de veintidós años, que nunca terminó la secundaria pero mete a Joyce sin temor en sus erráticas y embriagadoras letras, ha encontrado algo que, por ahora al menos, se atreve a llamar hogar. Por fin. (303)

Al igual que Matías, el músico de rock proviene de la clase alta pero, luego de rebelarse contra el sistema, logra finalmente reinsertarse en él. Esto es lo que hará el joven protagonista al final de la novela, cuando regrese al hogar paterno aceptando complacientemente la continuación de la dictadura.

### ***Del folklore como mercancía kitsch al pop como nicho de mercado***

Le pregunto si está drogado y me dice  
que no sea tan mil nueve ochenta.  
Ignacia Urre en *Por favor rebobinar*.

Si la vuelta de Matías al hogar paterno en *Mala Onda* tiene como subtexto el triunfo de Pinochet en el plebiscito de 1980 y la continuidad de la dictadura, *Por favor rebobinar*, novela escrita entre 1992 y 1994, refiere al período de la transición a la democracia y nos vuelve a presentar a varios de los jóvenes provenientes de familias adineradas, despolitizados y consumistas de *Mala onda*, pero ahora bordeando los 25 años. Estos jóvenes se insertan plenamente en el mundo de los medios y fabrican sus propias subjetividades en la ficción mediática: son modelos, publicistas, periodistas,

fotógrafos, cantantes, productores de eventos, actores, realizadores de televisión, escritores, candidatos a escritores y otros especímenes juveniles de la nueva clase media-alta urbana chilena<sup>32</sup>.

*Por favor, rebobinar* plasma la atmósfera de la globalización y el papel hegemónico que la cultura de la imagen tiene en el mercado, al explorar cómo la industria audiovisual va a incidir en la mentalidad de un grupo de jóvenes. Uno de los personajes, Baltasar Daza, joven escritor comenta a su amigo sobre un libro que quiere escribir: “La tesis es que todos los de nuestra generación somos básicamente iguales. Todos venimos de Plaza Sésamo”, lo que se evidencia que la generación se define en función de una experiencia compartida del consumo de mercancías y acontecimientos mediáticos. La novela está atravesada por numerosas menciones a la cultura pop de masas y, además de las marcas y logotipos y de las menciones del cine hollywoodense, hay una presencia avasalladora de citas de la música pop estadounidenses. Teniendo en cuenta este “exceso” de la cita de la cultura pop, Ricardo Gutiérrez Mouat plantea que el texto de Fuguet se correspondería con una definición mínima de literatura pop en tanto la historia se trama a partir de signos prefabricados<sup>33</sup>. Sin embargo, según Gutiérrez Mouat, la novela no cumple con las

---

<sup>32</sup> Además de estar vinculados a los medios de comunicación en general, todos los personajes se relacionan de algún modo a la oferta y al consumo de productos culturales orientados a la juventud. El músico de rock Pascal Barros habla, en su relato, sobre su disco “Pantofobia” y sus proyectos cinematográficos. Lucas García es un adolescente crítico de cine, su hermana Reyes es guitarrista y vocalista de un grupo de música *grunge* y es *groupie* de Pascal Barros. Al igual que Baltasar Daza, Ignacia Urre es escritora, conocida por su trabajo periodístico y sus reportajes en columnas de la revista juvenil *Acné*. Luc Fernández, guionista y escritor, es amigo de Pascal Barros y le ayuda a filmar sus videos clips, promocionar sus discos y llevar a cabo alguno de sus proyectos. Los personajes se relacionan entre sí como una especie de familia ampliada, que se centra en el personaje del modelo y actor Andoni Llovet, y que es provista de drogas por Damián, otro de los jóvenes del grupo. Hacia el final de la novela, Gonzalo McClure, quien hace un cierre preciso a las narraciones anteriores, ya que cuenta en qué termina cada uno de sus amigos (los demás protagonistas), habla de su exitoso matrimonio con la modelo Pía Bascur, con quien espera un hijo. De esta manera, el caos familiar y la comunidad de los amigos es reemplazada por el predominio de la familia nuclear.

<sup>33</sup> La literatura pop reutiliza con frecuencia materiales preexistentes y se relaciona fuertemente con el collage y con el mundo de la música, al funcionar el autor como un DJ que escribe siguiendo las pautas de pinchar música. En 1998 Alberto Fuguet presentó una segunda edición de *Por favor rebobinar* en la que incluyó piezas periodísticas escritas por los mismos personajes, que se intercalan



características formales de la literatura pop ya que, al margen de de las menciones de nombres, marcas o elementos de la tecnología, los monólogos de los personajes no revelan ninguna fragmentación de la subjetividad, ni se trabaja al nivel del lenguaje los dispositivos tecnológicos<sup>34</sup>.

Las referencias culturales constituyen guiños de identificación con el público joven que apuntan a reforzar la verosimilitud del relato pero el exceso de la cita puede entenderse también en función de una lógica económica. En *Crítica de la economía política del signo* (1974), Jean Baudrillard propone el concepto de “valor signo” de un objeto como indicador de algo sobre su poseedor o consumidor y plantea que la sociedad contemporánea está dominada por el exceso de signos prefabricados, que a través de los medios de comunicación, cobran tanto realismo como los objetos materiales. Además del valor signo del objeto “música” es posible entender las menciones a la música como si las canciones fueran en sí mismas logos. En este paso, la mercancía existe como mero signo, embebida tanto en el contexto del intercambio como en el de la ideología. En efecto, en la narrativa de Fuguet las alusiones aparecen como nombres divorciados de su contexto histórico, como datos que sirven como signos para ciertos conceptos reificados de la cultura joven. Lo que confirma el estatus de fetiche de las canciones, entendidas como nombres, es el puro exceso, el enorme rango de referencias y fuentes y la falta de conexión entre ellas. Al igual que la ilusoria multiplicidad de la oferta del modelo neoliberal de mercado, la ilusión de

---

entre los distintos capítulos. Su alusión a la nueva versión de la novela como un “director’s cut” refiere al mundo del cine, pero el gesto puede leerse también bajo la figura del remix musical.

<sup>34</sup> En su lectura de *Por favor rebobinar* Ricardo Gutiérrez Mouat señala que ante el “shock” de información del archivo de la cultura global, la estrategia de Fuguet es clausurar formalmente el texto de manera tradicional, reconciliándose con el modelo de familia patriarcal y afirmando un paradigma literario realista. De manera similar, Christian Gundermann plantea que, a pesar del gesto radical hacia la realidad digitalizada y globalizada, la novela de Fuguet conserva una concepción de sujeto conservadora. La resolución del conflicto edípico a favor de la heterosexualización normativa sigue el camino de una educación literaria que afirma un paradigma literario tradicional realista. También Edmundo Paz Soldán sugiere la contención de los medios de comunicación: frente a la cultura audiovisual como espejismo, en la novela la escritura no ficcional es la tecnología que ayudará a la recuperación de la memoria (47).

diversidad de las referencias refleja en reverso la mismidad que presentan cuando se las considera como una vasta e incoherente colección de nombres.

Los vínculos entre cultura y mercado atraviesan toda la novela. Los jóvenes protagonistas son emprendedores que unen el marketing a la oferta cultural para crear “espacios multiusos”. Uno de los capítulos ocurre en el *City Hotel*, un local en donde se puede encontrar la “última onda de acá y de allá”. La relación de conexión entre espacios diferentes se traslada verticalmente para representar la relación entre presente y pasado. En el subsuelo del hotel se encuentra el “73”, un bar multimedia en donde los vínculos con el pasado se establecen a partir de imágenes de los años de Allende y Pinochet, que juguetonamente forman parte de la decoración sin demasiada atención a su densidad histórica o política:

Detrás del escenario hay una inmensa foto del tamaño de la pared de la Junta Militar, donde Pinochet sale con sus aún inconseguibles anteojos oscuros. (...) Pero eso no es todo: hay varios televisores Antú que cuelgan del techo donde un centenar de imágenes (sacadas de la *Batalla de Chile* o de los archivos de TVN) incluyendo hitos como Fidel Castro en el Nacional y el bombardeo de La Moneda, se repiten en forma sucesiva. Cuando no hay tocatas, la música de fondo es totalmente 70-73 y va desde los hits de *Música Libre* hasta Víctor Jara. (235-6)

Guy Debord (1994) ha señalado el espectáculo de la historia como una estrategia de la mercancía en la cual la existencia de una mediación, una imagen, es central para operar una posterior descontextualización de los referentes. En el bar, la música y las imágenes se consumen como objetos prefabricados, como kitsch, en tanto “estilema extraído del propio contexto” (Umberto Eco: 1996, 122). En la conversión de referentes culturales como Víctor Jara en una imagen o ícono kitsch, los hechos trágicos del pasado se recuperan como *souvenirs* y se asimilan al consumo espectáculo de lo retro. Así, las referencias históricas se someten, además, a la finalidad inherente del bar, es decir al consumo (Hopfe, 124). El mundo aparte del *City Hotel* “está equipado con accesorios típicos del año 1973: hay camareras con minifaldas y

cocineros que ‘parecen atractivos clones del Che’, los sándwiches tienen nombres de guerrilleros y se ofrece un cóctel denominado 11 de septiembre que es como un Bloody Mary, pero hecho con pisco Alto del Carmen” (236). De esta manera, la proliferación y superposición de referencias de los hitos de la identidad de la izquierda chilena, los vuelve un producto kitsch a ser adquirido en el libre mercado. La subordinación de la política al mercado se refuerza cuando, más adelante, uno de los personajes dice: “La UP es nuestro *Jurassic Park*. Son los gran [sic] fracasados del siglo. Quisieron cambiar el mundo y no fueron capaces de cambiarse ellos. Por eso funaron [sic]. Aquí en el ’73 los rojos podrán venir y sentirse en casa. Es volver atrás, como en una máquina del tiempo. Yo, personalmente, sería comunista, pero soy demasiado consumista, así que no puedo” (236). Si en *Mala onda* la música folklórica asociada a la izquierda era desplazada por la censura del “buen gusto” de Matías, en *Por favor rebobinar* esas producciones culturales, ya desprovistas de todo poder, se vuelven basuras de la historia, fácilmente subsumidas en el mercado como mercancías kitsch aptas para un ejercicio del consumo de lo retro.

En el mundo del espectáculo en el que las imágenes se comercializan, la figura del cantante pop es una mercancía a ser consumida por los fans. La periodista de la revista *Acné* Ignacia Urre reseña la nueva escena musical *under* y describe la relación simbiótica entre la estrella y sus seguidores: “Pascal Barros es el espejo trizado de toda una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobrestimulada y adicta” (88). Sugestivamente, con esta figura del “espejo trizado”, Fuguet introduce en la novela la complejidad de la recepción de la música: a modo de reflejo, las identidades son performativamente constituidas por la expresión del artista, pero esa imagen está trizada porque el proceso de identificación de los fans responde a una dinámica interpelativa en donde la música se comercializa tanto sobre la base de

la identidad de la estrella pop como del aparato de marketing y producción ligado a la industria grabadora.

La ficción de las opciones que el mercado ofrece es clave para entender el discurso sobre la música en la novela. Lejos de concebir la música en términos de afecto, la música se presenta como una mercancía, pero se limita su significado cultural, sometiéndola solamente al sistema de representación provisto por el mercado. La idea de que la música “representa” y define la identidad de los sujetos en términos del consumo es clara sobre todo en la caracterización del programador de radio Gonzalo McClure. La novela se cierra con el capítulo “Adulto contemporáneo”, en donde éste personaje ordena el caos familiar característico de los anteriores capítulos diciendo cosas tales como, por ejemplo: “Se me ocurre que no se trata tanto de armarse un mundo sino saber cómo insertarse en él. Pensar que antes lo único que deseaba era formar una banda. Ahora sólo quiero formar una familia. Dios, cómo nos cambia la vida” (305). El deseo de integrarse al orden se asocia a cierto discurso sobre la música. En varios pasajes el personaje dice que determinados géneros de música lo “representan como adulto contemporáneo” (398). En conversación con su esposa Pía, Gonzalo le pregunta:

- Nosotros somos adultos jóvenes, ¿no? No somos el segmento de la Infinita.
- No.
- Estadísticamente, sí.
- Qué te importan las estadísticas. Si algo somos, somos adultos contemporáneos.
- Contemporary adults.
- ¿Qué?
- Que hay un tipo de radios en Estados Unidos que programan ese tipo de música.
- ¿Qué música?
- La que les gusta a los adultos contemporáneos.
- Mira, Gonzalo, si te gusta a ti, me va a gustar a mí. Déjate llevar por tus instintos. Nunca te sientas culpable por la música que escuches. (409)

A diferencia de Matías, que sentía un “placer culpable” escuchando música disco, la amplitud de opciones respecto de los gustos musicales de Gonzalo da cuenta de una apropiación “omnívora” que sólo un consumidor muy seguro de sí mismo puede ejercer<sup>35</sup>. Aunque las opciones se multipliquen, en *Por favor rebobinar* la definición de la canción como mercancía sigue predominando y la música se limita a su capacidad de articular identidades vinculadas explícitamente a nichos, espacios particulares en el mercado. También la música folklórica es consumida como mercancía kitsch y las mismas ideas de alternatividad y de lo *under* se corresponden con nichos. Regresando de un “festival de música juvenil” Macarena Fontecilla, coordinadora de eventos de Bilz&Pap, la nueva gaseosa que “combina lo mejor de dos mundos”, reflexiona sobre las distintas opciones de estaciones de radio para llegar a la conclusión de que “todo es alternativo. Hasta Bilz&Pap es alternativo” (344).

A través de la censura del gusto de Matías, en 1980, y las citas del bar de el *City Hotel*, en 1994, los referentes de la música de “izquierda” quedan establecidos y reificados; sin embargo, nunca se llega a aclarar que tipos de músicas son —o fueron—

---

<sup>35</sup> En un contexto postmoderno, donde las líneas de demarcación entre cultura alta y baja están esfumadas, las personas de “buen gusto” se convertirían en ‘omnívoros’, término utilizado por Peterson y Kern (1996) para designar a aquellos que tienen la capacidad de moverse entre los diferentes estilos y, de esta manera, producir un menú personalizado de lo “cool”. La multiplicación exponencial de las citas de la cultura pop en *Por favor rebobinar* sugieren que, en mayor medida que en *Mala Onda*, éstas cumplen el propósito de ser productos destinados a la circulación y al consumo masivo, de ahí la actitud omnívora de Gonzalo McClure como estrategia de distinción. Al igual que Matías, Lucas, el personaje adolescente que ocupa el primer capítulo de *Por favor rebobinar*, sigue ejerciendo un tipo de consumo que necesita de compartimentos más rígidos. La función social de los productos culturales continúa siendo un “culto” utilizado para distinguir al consumidor: “Tengo la mala costumbre de juzgar a la gente por sus libros y discos. Es algo que no puedo evitar y tiene algo compulsivo que reconozco. Entro en una casa y voy directo a la biblioteca a scanear qué libros tienen.... Eso que sobre gustos no hay nada escrito es una de las grandes mentiras de todos los tiempos. Todo se define por los gustos.... Llorar con *Ghost*, escuchar Viva FM, leer el *Reader's Digest* son hechos definitorios, no meras anécdotas, y no se pueden perdonar así como así. Los gustos dicen mucho. Demasiado” (45). Como vemos en esta cita, para Lucas la cultura pop es la única forma de evaluar el mundo que lo rodea pero, debido a su inseguridad, necesita establecer más disciplinadamente ciertas distinciones y relaciones dentro del pop. De esta manera, aunque Lucas consume cultura pop, su gesto de establecer jerarquías es más propio de los mecanismos de la alta cultura.

alternativas o *under*. En el bar *Patagonia* la periodista de *Acné*, Ignacia Urre, es increpada por un joven que despectivamente le dice que no sea “tan mil nueve ochenta” y esa mención pone de relieve la ausencia en la narrativa de Fuguet de una década fundamental para la música chilena.

***Entre el under y el mercado: La música chilena y la reconstrucción de una cultura***

Se vagaba por la noche santiaguina mediando los  
ochenta, en largos carretes de la revuelta resistente.  
La manga callejera, media artista media artesana,  
poetas de gomina punkie, intelectuales de izquierda  
ñoñoína y pobladores desalambrados.  
Pedro Lemebel, “De perlas y cicatrices”

En los años setenta el programa socialista de Salvador Allende utilizó activamente la música para promover su mensaje. Músicos de la corriente chilena de la canción de protesta, Nueva Canción, como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra y grupos como Inti-Illimani y Quilapayún se convirtieron en embajadores de las ideas políticas de Allende. La Nueva Canción Chilena fue un movimiento artístico tan íntimamente asociado a la Unidad Popular, que la Junta Militar consideró su extinción un asunto de primera necesidad. Como parte del intento de Pinochet de erradicar todos los rastros del socialismo, aquellos músicos que habían gozado del apoyo del gobierno fueron asesinados (Jara), exiliados (Inti Illimani y Quilapayún) o restringidos en su libertad de grabar o actuar en público (la familia Parra). El golpe militar supuso también la pérdida casi completa del soporte discográfico de la Nueva Canción, la prohibición de programación de sus canciones en las emisoras locales y el ingreso masivo de tendencias artísticas comerciales que ocuparan los espacios de difusión, especialmente la onda disco. Con ello se producirá un fuerte retroceso en la creación artística que hasta ese momento se había desarrollado en el país y el acto mismo de escuchar

música chilena pasó a considerarse una actividad casi subversiva (Salas Zúñiga: 2003, 55–76)<sup>36</sup>.

Durante la dictadura se censuraron tantas expresiones culturales que los chilenos consideraron pinochetista casi cualquier música que tácitamente era permitida<sup>37</sup>. En el contexto represivo y de fuerte censura del régimen, que cerró tantos espacios, el programa televisivo *Sábado gigante* y el *Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar* pudieron florecer. En particular este concurso anual de la canción se volvió simbólico del régimen porque el gobierno lo utilizó para diseminar una imagen positiva del bienestar económico entre los propios chilenos y los extranjeros. Durante los años 1980 y 1981, economistas neoliberales como Milton Friedman comenzaron a hablar del “milagro chileno”, refiriéndose a las medidas de liberalización de la economía implementadas por el gobierno. La apertura de los mercados y la facilidad de circulación de capitales, debido al auge financiero mundial, se trasladó a las ediciones del Festival que contó con dinero suficiente para contratar cantantes famosos del mundo hispano, como Julio Iglesias, y grupos de música pop y disco americanos. El Festival, ventana de Chile al mundo, se convirtió en la celebración oficial del “milagro” (Contardo y García 2005, 18).

De manera no inocente, Fuguet decide ubicar al protagonista de *Mala onda* en este contexto y, por esto, el personaje, pese a ejercer el buen gusto musical, se permite experimentar el “placer culpable” de escuchar música disco. En la novela, Matías

---

<sup>36</sup> Diversas medidas del régimen de Pinochet afectaron negativamente la producción cultural. En 1974 la Junta Militar decretó el DL 827, que establecía un impuesto del 22% a los espectáculos públicos, impuesto que antes no existía para los artistas chilenos y que no se aplicaba a los artistas extranjeros que visitaran el país. A este impuesto se sumaban la imposición del toque de queda, la escalada represiva frente a los enclaves disidentes y la fuerte censura ejercida por la DINACOS (Dirección de Comunicación Social). Asimismo, durante la dictadura, se cerraron tres empresas estatales del rubro comunicaciones: la fonográfica Alba, la editorial Gabriela Mistral y la productora cinematográfica Chile Films. Finalmente, en 1980 se dejó de prensar discos de vinilo en el país, lo que era esencial para que la música chilena consiguiera difusión en la radio (Salas Zúñiga 2003: 106-108).

<sup>37</sup> En el libro *La era ochentera*, los periodistas Macarena García y Oscar Contardo reúnen varios ejemplos de la censura, desde la vez que se impidió que “Gracias a la vida” de Violeta Parra ganara un concurso a “La gran canción chilena de todos los tiempos” en Televisión Nacional.

también visita, junto con Flora, el Kafé Ulm, un espacio vinculado a la difusión de la música de raíz folklórica. A fines de los años setenta, en paralelo al boom de la música disco, en espacios de música en vivo como la Parroquia Universitaria, el Café del Cerro, el Rincón de Azócar, la Casona de San Isidro o la Casa Kamarundi o los festivales de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria), florecía el Canto Nuevo, “un intento por revivir el éxito de la Nueva Canción Chilena, movimiento cortado de raíz tras el golpe militar de 1973, y que se caracterizó por fusionar estilos musicales diversos y por su intencionalidad política y social” (Contardo y García, 106)<sup>38</sup>.

Pero, además de esta fusión de la música folklórica con el jazz y el rock, del Canto Nuevo, en Chile existían otros espacios y prácticas musicales. En *La primavera terrestre* Fabio Salas Zúñiga se retrotrae a los años sesenta y sostiene que el rock y la Nueva Canción surgieron “de una misma época” (35). Luego, los años setenta fueron testigos del sincretismo entre rock progresivo y música latinoamericana que se suele identificar con bandas como Los Jaivas y Congreso, al mismo tiempo que se desarrollaba una variante sicodélica del rock representada por la banda Aguaturbia. Asimismo existía una línea de rock más pesado con grupos como Arena Movediza, activos en la escena musical desde 1970, y Tumulto, que comenzaron a tocar en 1973 y hacia 1980 tenían un público fiel en las mismas “poblaciones” que el protagonista de *Mala onda* asocia unívocamente a la música folklórica<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Al igual que la Nueva Canción, los artistas del Canto Nuevo provenían de la clase media y de los sectores universitarios, comprometidos con la situación política (Walescka Pino-Ojeda, 292). Sin embargo, no debe olvidarse que, también como sus predecesores, este movimiento musical era un producto de la industria cultural: el término Canto Nuevo nace del título de un disco compilado por el sello Alerce en 1976.

<sup>39</sup> La revisión de la historia del rock y del pop chileno de Salas Zúñiga es de largo aliento. No sólo establece líneas entre el rock progresivo de los años setenta y el pop experimental de los ochenta, representado en trabajos de grupos como Fulano, sino que también recupera la “confusión” del beat chileno de los sesenta con discos de bandas como los Macs y Vidrios Quebrados, que cantaban en inglés, y de los adelantados Beats que comenzaron a cantar en español ya en la década de los sesenta (2003, 38-54).



Con estos antecedentes, hacia principios 1980 comienza a resurgir la música rock que, aunque en menor medida que la *Nueva Canción*, también había sido reprimida. En 1981 volvieron a realizar presentaciones en vivo en Chile los grupos de música progresiva Los Jaivas y Congreso (160-161) y ese año también se forma Amapola, un grupo de rock pesado sinfónico. Al mismo tiempo que se retoman prácticas musicales, en los años ochenta, con el inicio del acenso de los movimientos sociales de protesta contra la dictadura militar, comienzan a configurarse nuevos espacios para la creación musical. García y Contardo realizan una crónica del primer *under* santiaguino que se gestó durante la década de los 80. Al sur de la plaza Italia, cerca del centro de la ciudad, ante la falta de un mercado y en dictadura, en nuevos locales nocturnos tenían lugar diversas expresiones culturales que permiten hablar de una nueva “escena cultural”. A mediados de 1983 apareció el Trolley, un polvoriento galpón al final de la calle San Martín (en el sindicato de los ex-Trolebuseros) que su sumaba al ya existente circuito del garaje de Matucana, donde se juntaban de todo tipo de expresiones contraculturales ligadas al punk, el pop de influencia new-wave y el rock marginal a los medios<sup>40</sup>.

El punk había llegado a Chile con casi diez años de tardanza, mezclado con el tecno-pop y la new-wave. Algunas bandas que se destacaron fueron: Pinochet Boys, Dada, Fiskales Ad-hok, Índice de desempleo, Niños con bombas, La banda del pequeño vicio y Zapatilla rota. La música de los Pinochet Boys era extremadamente primitiva en lo que hoy podría definirse dentro del estilo del "Psycho Punk", las letras

---

<sup>40</sup> Para referirme al *under* utilizo el término “escena”, en lugar de “subcultura” o “tribus” ya que estos términos son utilizados primariamente como formas de teorizar el proceso de consumo musical, mientras que “escena” alcanza un espectro más amplio de actividades que incluye, la producción, la performance, la promoción, y la distribución. Según Salas Zúñiga, además de la música, en la escena del *under* santiaguino circulaban publicaciones como “Abusos deshonestos”, “La Joda”, “De nada sirve”, “Pájaro de cuentas”, “Beso negro”, “Matucana” y revistas de comic, como “Sudacas más turbio”, que mezclaban el erotismo con la política (161). En el documental *Actores secundarios* se rescatan otros espacios de sociabilidad juvenil como el Paseo Las Palmas y Rock Shop.

eran directas y reflejaban el descontento del ambiente social imperante: “Dictadura musical / Nadie puede parar de bailar la música del general / Nada en el refrigerador / Nada en el cerebro”, gritaba el cantante de los Pinochet Boys. Las canciones de Índice de desempleo, como la cueca-punk “Que explote el país” o “Presidente”, también hacían directa referencia al tenso ambiente impuesto por la administración militar. La disconformidad de los grupos de música punk con el régimen, evidente en el humor desafiante de sus nombres<sup>41</sup>, se extendían en un alegato visual: la gorra de policía con la que cantaba Daniel Puente, de Pinochet Boys, o el bajo con forma de fusil M-16 que por entonces se veía también en la insignia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que se fabricó Cristián Millas, de Índice de desempleo.

Relativamente al margen de la escena *under*, e intentando vincularse más directamente al mercado, la aparición de grupos de música pop desordenó la escena musical y la división de nichos existente, que separaba al Canto Nuevo, del metal más pesado que se escuchaba en las poblaciones, del jazz consumido por los intelectuales de clase media y de la música disco más comercial. Pero, debido a su creciente éxito, el pop era rechazado por los músicos del Canto Nuevo quienes se sentían herederos de la épica de la Nueva Canción y, por tanto, con derecho a articular musicalmente la disconformidad de los jóvenes con el régimen. Un claro índice de que la transformación de la escena musical ya era innegable es que, años después, en 1986 la revista *La bicicleta*,<sup>42</sup> convocó a músicos y productores vinculados al punk, al pop y al

---

<sup>41</sup> Todos los nombres de las bandas hacen alusiones irónicas a la situación política. Por ejemplo, los Fiskales Ad-Hok, con una pequeña alteración ortográfica podían satirizar a uno de los personajes más reconocibles de la institucionalidad militar de la época, el fiscal Fernando Torres Silva. Surgidos en el *under* santiaguino de los ochenta, los Fiskales, siguen activos y, junto a Los Miserables, se los considera la banda más a la izquierda del rock chileno, participando frecuentemente de eventos de protesta organizados por trabajadores y estudiantes secundarios y universitarios.

<sup>42</sup> *La bicicleta*, una revista vinculada a la estética musical del Canto Nuevo y La trova, había sido fundada en 1978, y alcanzó a editar 75 ejemplares hasta su cierre, en 1990. Si bien suele recordársela por su valioso seguimiento del Canto Nuevo, la revista también fue importante para los aficionados a la poesía, el cuento y el comic.

Canto Nuevo para discutir sobre música, política y mercado<sup>43</sup>. En el inicio del debate el líder de Pinochet Boys, que cantaba sus canciones en vivo sin dejar registros, hace una declaración de nihilismo musical: “Yo creo que cualquier cosa que sea promocionada por la radio y la TV es cultura fascista. No sé que estamos discutiendo. A no ser que ustedes quieran salir en las radios, en la tele, como productos de este sistema, es decir, con cultura fascista. Yo soy anticultura y mi grupo también” (12). De esta manera, los Pinochet Boys se definían a sí mismos como contraculturales, en un gesto que pretendía asimilarlos al *underground* para diferenciarlos de las bandas orientadas por la *new wave*.

Precisamente, en los años ochenta el nuevo pop chileno se dirimía entre la comercialización (atada a las redes de difusión del gobierno) o la politización (atada al circuito de el sello Alerce y a su estética del Canto Nuevo). En la revista *La bicicleta*, la relación problemática del Canto Nuevo con el pop se plantea, como una oposición entre la generación de los 70, “que canta metáforas complicadas y lamentosas” y la de los 80 que son “ambiguos, criticones y comercializables”. Los artistas del Canto Nuevo miraban con recelo a músicos que ellos definían como provocadores sin aparente poesía, atados a la repetición de fórmulas que venían del exterior. Sin embargo, las intervenciones de los grupos pop Aparato raro y Los Prisioneros en el debate del Café del Cerro sugiere la existencia de una opción intermedia: la de identificarse culturalmente como miembro de una nueva generación para la cual la inscripción en el mercado no excluía la política.

En las intervenciones del debate, el término pop es la clave para entender el conflicto intergeneracional. Los músicos del nuevo pop chileno querían alejarse de la

---

<sup>43</sup> La mesa redonda fue convocada en el Café del Cerro, un ámbito asociado a la difusión del Canto Nuevo, por el periodista Álvaro Godoy. Participaron del encuentro los grupos pop Aparato raro y Los Prisioneros, el cantante de Los Pinochet Boys y diversos productores y cantautores vinculados al Canto Nuevo. Para un seguimiento del debate véase: Godoy. “Mesa Redonda. Pop y Canto Nuevo frente a frente”, *La bicicleta*, 73: agosto, 1986, 11-15.

épica y el aburrimiento de las letras hiperliterarias del Canto Nuevo y, en algunas de sus expresiones musicales, articularon un lenguaje musical que se oponía a la dictadura y el modelo neoliberal, al mismo tiempo que rompían con el lenguaje ideológico político establecido. Este es el caso sobre todo de Los Prisioneros, grupo oriundo de San Miguel —una comuna de la clase trabajadora de Santiago— que saltó a la escena musical con “La voz de los 80” en 1984. La banda debutó tocando en vivo en 1982 y mantuvo hasta fines de la década la misma formación de trío: Jorge González, en bajo y voz; Claudio Narea, en guitarra; y Miguel Tapia, en batería. Los tres jóvenes se habían conocido como compañeros de curso en 1979, cuando ingresaron al primero medio del liceo número 6, Andrés Bello. Estos jóvenes, que crecieron reflejados en el punk y la new-wave con discos importados desde Inglaterra (The Clash, Depeche Mode, The Smiths), legitimaron un modo austero pero sofisticado de entender la composición pop. Desde esa perspectiva, su aporte fue fundamental para el desarrollo de grupos contemporáneos suyos como Emociones Clandestinas, Nadie, Viena, Banda 69, Aparato Raro, Primeros auxilios o UPA, bandas que muchas veces coincidían en los mismos espacios en donde se presentaban los punks.

A diferencia de Los Pinochet Boys, Los Prisioneros declaraban abiertamente su voluntad de insertarse en el mercado<sup>44</sup>. Sin embargo, la inserción en el circuito mercantil no impidió que sus canciones fueran verdaderos alegatos sobre la juventud marginada de la política económica de la dictadura. Esta banda logro reimponer desde

---

<sup>44</sup> En numerosas entrevistas Jorge González, el líder de Los Prisioneros destaca que ellos siempre hacían música para que la gente se divirtiera: “Yo soy súper pop y Los Prisioneros son un grupo de pop. O sea, a mí nunca me interesó irme en una onda latera, rockera y oscura porque sí nomás. Porque a mí me gusta la música comercial. Esa es la verdad. O sea, para mí, en mi infancia, era mucho más grande Raphael de España en mi cabeza que los Rolling Stones. Igual yo sabía quiénes eran los Rolling Stones, pero encontraba que su música era muy fome. Lindos en las fotos y emocionantes en las biografías, pero música fome. Me pueden hablar de la rebeldía y lo que significan socialmente y todo eso, pero si la música es fome a mí no me interesa. En cambio, la música de The Clash me era entretenida” (Entrevista en *Maldito Sudaca*, 75).

el pop, con melodías bailables, un discurso de crítica social con un lenguaje directo, con imágenes que hablaban de una juventud real, sin idealizaciones ni metáforas, demostrando con ello que la contestación no era privativa del Canto Nuevo ni de los artistas de izquierda tradicional (Salas Zúñiga, 180).

La hegemonía de Los Prisioneros en el circuito del pop, durante la década de los ochenta, es indudable y este hecho permite reevaluar el sentido que tiene la ubicación temporal de *Mala Onda*. En “Papelucho, jalado (en busca de Matías Vicuña)”, artículo publicado en *Apuntes autistas*, Alberto Fuguet declaraba que su idea original, en el momento de escritura de la novela, era ubicar la historia de Matías a mediados de los años ochenta pero que, no sintiéndose cómodo con la descripción del contexto de protesta social y activación política de esa época, optó por reubicar la trama en 1980, en momentos en que coincidían Pinochetismo y música disco (310-11). Más allá de las razones que orientaron la modificación del plan original, con el traslado de la trama a 1980, , Fuguet puede completar un relato generacional en el que se silencian los años ochenta. De este modo, se puede naturalizar una concepción neoliberal del pop que se presentaba como hegemónica en los primeros años de la década de los noventa. La censura del pop anti neoliberal y la naturalización del consenso en torno a la transición se refuerzan en la primera película de Fuguet en donde se hacen algunas menciones a la escena musical de los ochenta y a Los Prisioneros de un modo en que se cancela su importancia<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> En su análisis de la narrativa de Alberto Fuguet y Ray Loriga, Adelaida Caro Martín menciona la visión negativa hacia la música de Los Prisioneros en *Tinta Roja*, novela en donde el narrador asocia el pop de Los Prisioneros a una música sin valor estético para consumo de las clases populares (219-222).

## *Se arrienda y la instrumentalización del ritornelo*

Hay que estar en el mercado. Ella siempre fue un poco *loser*.  
Todo se paga. Uno no puede hacer poesía y artesanía y esperar  
que el gobierno o el mundo te paguen por eso.  
Se lo merece porque no sabe de la realidad.  
¿Cómo sentir pena por alguien que no tiene sentido de la realidad?  
Julián Balbo en *Se arrienda*.

Con el personaje de Pascal Barros, en *Por favor rebobinar* se introduce la figura del músico como una mercancía consumida por los fans, motivo que Fuguet desarrollará más extensamente en *Se arrienda* (2005), película que narra la historia de un frustrado músico chileno de clase media alta. En el debut cinematográfico de Fuguet, Gastón Fernández (Luciano Cruz Coke), un prometedor estudiante de música en el Chile de fines de los 80, decide viajar a Nueva York para perfeccionar su arte pero quince años después regresa al Chile de la modernidad neoliberal, donde se encuentra sin obra, sin éxitos y sin trabajo fijo. Como no tiene independencia económica, Gastón acepta a regañadientes trabajar para su padre como agente inmobiliario en su corredora de propiedades, primer paso en el camino de regreso del personaje tanto a la esfera de la familia como al mercado.

La trama de *Se arrienda* establece una dicotomía entre la música como mercancía y la música como arte puro. El protagonista vive la contradicción de concebirse como un artista que sigue a Adorno en su condena de las “músicas fetiches” entregadas a los circuitos de la mercancía<sup>46</sup>: “Ni cagando trabajaría con Julio

---

<sup>46</sup> En el famoso ensayo “La industria cultural”, escrito junto con Max Horkheimer, Theodor Adorno deja asentado el enfoque acusatorio contra la cultura de masas: es engaño, repetición, semejanza, imitación; su capacidad de producir entretenimiento y de generar un consumo alienado funciona como un mecanismo de despolitización. El protagonista de *Se arrienda* no comparte la lectura política marxista de Adorno pero sí su concepción apocalíptica que opone música popular a música concebida como arte. Para Gastón, la música pierde su componente intelectual cuando se somete a otras dimensiones y pierde su autonomía. También la regresión de la escucha, la incapacidad de las personas para apreciar concentradamente la música, es un problema tanto para Adorno (“On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”) como para Gastón. En una escena de *Se arrienda*, el protagonista discute con sus compañeros de universidad quienes habían ido a escuchar un grupo de rock, mientras él pasaba seis horas en el Instituto Goethe escuchando un concierto de música experimental contemporánea. El personaje resume su posición apocalíptica ante la cultura popular

Iglesias", dice el músico Gastón Fernández en la primera parte de *Se arrienda*, cuando la historia transcurre en 1989<sup>47</sup>. También destroza a la banda de pop Los Prisioneros "por ser malos músicos" y, en la escena de la pizzería, declara que estos artistas no eran de San Miguel (un barrio de clase media baja), sino de Providencia (el barrio de clase alta del que provenía el manager de la banda), insinuando así que eran tan sólo un producto del marketing de la época. Finalmente, en una escena en la que los amigos almuerzan en el comedor de la universidad, Gastón dice estar preocupado por su carrera y se hace rogar con tal de musicalizar el cortometraje de su amigo, *Las hormigas asesinas*, que finalmente se convertirá en su único trabajo. Quince años después, Gastón vuelve a Chile y ve que todos sus compañeros de la universidad están subsumidos en la lógica del mercado. El director gótico de *Las hormigas asesinas* ahora es un director exitoso que habla con acento gringo y festeja *thanksgiving*. Su mejor amigo, Julián Balbo, que antes era comunista, ahora es un exitoso músico que vive entre Miami y Chile y que está de novio con otra cantante pop, Vanessa, interpretada por la verdadera cantante pop Nicole. La película presenta la depresión de Gastón Fernández y en torno a su crisis se dramatizan los cambios de valores de una generación: del idealismo político y social de los 80, a la etapa de los 90 donde los individuos están despolitizados y son exitosos.

---

cuando dice que "el rock no siempre es música" y que las canciones populares que él compone son "como pequeñas sinfonías".

<sup>47</sup> Las primeras tomas de *Se arrienda* muestran a Gastón y sus amigos cruzando la frontera para asistir al concierto que Amnistía Internacional organizó en Mendoza, Argentina, cuando en Chile todavía gobernaba Augusto Pinochet. Además de Sting, Peter Gabriel y Tracy Chapman, participaron del concierto el grupo folklórico Inti Illimani y la banda pop Los Prisioneros, grupos chilenos que no podían presentarse en público en su propio país. Más allá de ser un evento musical, el concierto fue un acontecimiento político de protesta en contra de la violación de los derechos humanos perpetrada por la dictadura. En la película la mención a Los Prisioneros y la toma que muestra rápidamente los carteles del No (en Chile se votaba el plebiscito para decidir el fin de la dictadura) son solamente parte del decorado y no se profundiza en la situación política del momento. En el encuentro de Gastón con su futura novia, Cordelia, la joven dice que tiene un novio que se quedó en Santiago "porque no le gusta el rock", anulando la consideración de cualquier tipo de implicancia política.

La transición de una década a la otra se presenta en términos de una relación entre música y mercado. Al igual que con el personaje de Pascal Barros en *Por favor rebobinar*, en varias escenas de *Se arrienda* la voz, la letra y la imagen de la cantante pop Nicole se dirigen e interpelan a los fans como sujetos dóciles y estupidizados. También vemos a su novio, Julián Balbo, en una entrevista en la cual la cámara televisiva hace un acercamiento a la portada de una revista juvenil que muestra el primer plano del rostro de Balbo. En la entrevista, se dice que el artista “salvó la música chilena” porque obtuvo un premio Grammy, sus videos se pasan en MTV y toca con músicos argentinos como Cerati y Babasónicos. Mediante este tipo de comparaciones se sugiere que la música chilena realiza su valor sólo mediante su inserción en el mercado cultural global. La concepción mercantil de la cultura se refuerza cuando, interrogado sobre las razones de su éxito, Julián Balbo responde: “He tomado las decisiones correctas en el momento justo”. En la siguiente escena, como contra imagen del éxito vemos al “verdadero” músico, Gastón, mirando la entrevista por televisión en su precario departamento. De este modo se instaura una oposición entre la alienación de la música como mercancía y la incapacidad de expresión de la música autentica que será uno de los núcleos narrativos de *Se arrienda*<sup>48</sup>. Aunque, según uno de los personajes, su “arte viene de adentro” Gastón nunca puede componer. La película trabaja la oposición entre el cantante como mercancía y el cantante como artista también visualmente. Las escenas de las estrellas pop privilegian los primeros planos y en la única escena en la que Gastón toca su música la cámara lo

---

<sup>48</sup> En la película la oposición se presenta entre arte y mercado, pero la dicotomía entre autenticidad artística y éxito económico también forma parte de la retórica de la autenticidad de la cultura del rock, que se opone a la música pop, generalmente concebida como artificial y comercial (Laughey: 25). Simon Frith plantea que si el rock reproduce el concepto romántico del arte como expresión individual, original y sincera, para el pop la autenticidad de las emociones expresadas en una canción no es un problema: “The pop song is a public song, designed for public use. It is not a song of self-exposure” (Frith, en Martin, 1983: 94).



toma de espaldas. Como resultado de esta dicotomía, la potencialidad de sentidos que puede producir la música pop como mercancía cultural es omitida.

En *Se arrienda* Alberto Fuguet participó del diseño de la banda de sonido y escribió las letras de alguna de las canciones. Ciertamente, el pop es un objeto cultural con múltiples significados y el director parece ser muy consciente de la obstrucción, en términos de connotaciones culturales, que el uso de una canción, con una existencia previa a la banda de sonido, puede imponer en su película. Quizás esta sea la razón de la ausencia en la banda de sonido de *Se arrienda* de música pop chilena de los ochenta, ya que estas canciones poseen sentidos ajenos a los que la película quiere transmitir. En “Pop Song in Film”, Ian Garwood plantea que una misma música puede generar distintos sentidos de acuerdo a cómo es utilizada en el cine; en su paso a ser música de un filme la canción retiene algo de este significado primigenio pero también adquiere otros (104). La importancia de la música en una película que habla sobre la música se verifica en la forma en que ésta se coreografía con la imagen y los diálogos.

En *Se arrienda* los primeros planos de los personajes se asocian con un incremento en el volumen del sonido en ciertas partes de una canción para establecer una correspondencia entre música e imagen, siempre entendida por sus temas comunes. Cuando la acción transcurre en los años ochenta, el encuentro entre Gastón y su futura novia, Cordelia, se intensifica narrativamente con el uso de canciones del pop argentino del período. En la primera escena, cuando hay cierta distancia entre ellos, la cámara los toma en un plano alejado y se escucha como música de fondo en un volumen medio “Trátame Suavemente” de Soda Stereo; cuando se vuelven a encontrar en Mendoza, la cámara privilegia planos medios y primeros planos coreografiados con la canción “Amor descartable” de Virus que en un volumen más alto habla de la “obsesión del amor”. El vínculo a-problemático entre la música y la subjetividad de los personajes se evidencia también en el uso de la música instrumental.



Figura 1: El artista.



Figura 2: La cantante.



Figura 3: La estrellas.

En una de las escenas, Gastón se encuentra con Damián en un *McDonalds* y los planos medios de gente comiendo sola se acompañan del tema “Gotas de ketchup” en bajo volumen, el que se va incrementando, acompañando a un acercamiento de plano a Damián que le cuenta a Gastón: “El domingo es más depresivo. No hay que pensar en el futuro y menos los domingos. Yo una vez lo hice...”. En ese momento la cámara se acerca aún más al personaje que baja la cabeza, a medida que los tonos graves en intervalo de segunda de las cuerdas y el piano se imponen para reforzar el sentido funesto de la imagen y del diálogo<sup>49</sup>.

Otro uso interesante de canciones pop que preexisten a la película se presenta en la escena de la pizzería. Allí el grupo de jóvenes se reúne para cenar y comentan sobre el concierto de Amnistía Internacional. Aunque los personajes acababan de ver tocar a Los Prisioneros, la banda de pop chilena más famosa de la época, en una presentación que tenía un evidente sentido político, nunca se escucha la música del grupo. Más bien, Gastón y sus amigos se dedican a comentar sobre las relaciones entre el pop y el mercado, mientras en la banda de sonido se escucha “Telekinesis”, uno de los éxitos bailables del grupo argentino Soda Stereo<sup>50</sup>. La forma en que se coreografía la música y el diálogo ayuda a establecer la dicotomía, que es central al filme, entre “música ligera”, orientada al entretenimiento, y la música como arte puro. Cuando Gastón critica a Los Prisioneros, cuya música incitaba lecturas políticas en la época, los

---

<sup>49</sup> Por convención, el intervalo de segunda es considerado disonante y transmite inestabilidad, mientras que el registro grave se asocia a lo siniestro, funesto o desgraciado. Es interesante señalar que, aunque el título de la canción, “Gotas de ketchup”, constituye una cita de la cultura de masas, el productor musical Christian Hayne compuso el tema utilizando un *sample* de una melodía de Dvorak, héroe romántico al igual que Gastón.

<sup>50</sup> Si la película excluye música pop chilena para ocultar la dimensión política que el pop puede tener, la elección de la música pop argentina, a primera vista más libre de ese tipo de connotaciones, no es nada inocente. Aunque las canciones de Soda Stereo eran sobre todo temas bailables o de amor, “Cuando pase el temblor”, la canción más exitosa del disco que también incluye “Telekinesis” tenía un sentido muy particular en Chile. En entrevista a la edición argentina de *Rolling Stone*, Gustavo Cerati y Charly Alberti confiesan que la canción era de amor pero que “en Chile, la gente cantaba que se acabó el régimen cuando la tocábamos”.

acordes de “Telekinesis” anulan cualquier tipo de consideración de esa dimensión; cuando el personaje decide decir sus grandes verdades acerca del arte y su posición apocalíptica frente al mercado, dejamos de escuchar “Telekinesis” y la voz clara y firme de Gastón ocupa todo el registro sonoro.

*Se arrienda* también explora los vínculos entre música y subjetividad en la transposición al discurso fílmico de una forma de entender la repetición en la música popular. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari consideran cómo la repetición de una figura melódica en el canto de los pájaros puede al mismo tiempo construir y designar un territorio. El “ritornelo”, esta figura melódica que se repite, es una manera de pensar la ocupación y la construcción de un espacio a través de la repetición de una figura en el sonido. El ritornelo es tres cosas al mismo tiempo pero no sucesivamente: es un bloque de sonido que señala un camino de regreso al hogar, es la verdadera materia del hogar y es ese hogar en nuestros corazones<sup>51</sup>. Esta descripción ofrece también una vía para entender la materia de la música popular como un ritornelo que es un agenciamiento territorial. La música decodifica, erradica los códigos en tanto naturalización de una conexión entre sonido y concepto, pero el ritornelo, como elemento de la música, recodifica, sobrecodifica lo que no necesariamente significa una restauración del orden, pero sí disminuye la variación regulándola (182).

El ritornelo como repetición melódica es una forma de guiar el camino a casa. Por otro lado, según Michael Buchanan, la estructura de la música pop, su repetitividad, la hace una agente productor de nostalgia. La película de Fuguet explota

---

<sup>51</sup> La conceptualización del ritornelo de Deleuze y Guattari se basa en el análisis de la relación entre el canto y las trayectorias migratorias de los pájaros. Los autores también sugieren que el ritornelo es la canción que el niño perdido, aterrado en la oscuridad, canta para encontrar su camino de regreso al hogar. Esa melodía en sí constituye el hogar al que retornamos cuando nos sentimos inseguros y esa canción en nuestros corazones es el hogar que llevamos con nosotros a cualquier lugar al que vayamos. La relación entre sonido y espacio puede extenderse a la economía. Como veremos en el capítulo dedicado a la cultura juvenil chilena, en su vínculo con el mercado, determinados tipos de música “territorializan”, crean nichos asociados al consumo o a la identidad política. Por el contrario, en otros contextos, otras formas de la repetición pueden operar una “desterritorialización”, cambiando los sentidos asociados a lo sonoro.

estas dos características de la música pop a través de la instrumentalización de la canción “Encontrar” del músico chileno Andrés Valdivia. En la película la música se utiliza como vehículo narrativo tanto a través de la denotación de los personajes y sus situaciones y a través de la connotación, interpretando e ilustrando los acontecimientos. Como la canción es usada recurrentemente en distintas escenas del film sirve como una especie de ritornelo o leitmotiv. La letra refleja el dilema narrativo de *Se arrienda*: “Te perdiste en un momento / Te escondiste en un lugar / Donde ya... no hay recuerdos / No te puedes encontrar”, dice el cantante. En varias escenas se coreografía un paulatino aumento o disminución del sonido de la canción con un plano medio o primer plano del rostro del personaje para asociar la música a su subjetividad o, en este caso, a la escasa comprensión del personaje de su propia situación. Como reza el epígrafe de la película: “El pasado es un país extraño”<sup>52</sup> y Gastón se perdió en él.

Pero en la diégesis de *Se arrienda* “Encontrar” es también la canción que Gastón compuso para la banda de sonido del cortometraje *Las hormigas asesinas* en 1989. Mientras el personaje se encuentra en el presente neoliberal de Chile se intercalan fragmentos de *Las hormigas asesinas* en donde se escucha “Encontrar”. Así, la canción es al mismo tiempo parte de la banda de sonido del cortometraje y parte de la música diegética (porque el personaje la escucha en un CD) y extradiegética de *Se arrienda*<sup>53</sup>. La coreografía de la canción (el aumento y la disminución del volumen del sonido en relación con la imagen) indica el movimiento entre lo diegético y lo extra

---

<sup>52</sup> El epígrafe refiere a la frase que abre la novela “The Go-Between” (1953) de Leslie Poles Hartley: “The past is a foreign country: they do things differently there” y que ya se ha convertido en una especie de proverbio. Fuguet vuelve a usar esta frase en sus comentarios críticos en por lo menos dos oportunidades, una de ellas en una reseña del libro *La era ochentera* (Contardo y García) en la que sostiene que la lectura de un libro sobre su propia juventud resultaba una experiencia “escalofriante” y “sinistra” (<http://albertofuguet.blogspot.com/2005/11/el-pasado-es-como-un-pais-extranjero.html>)

<sup>53</sup> La música diegética se produce como parte de la acción y puede ser escuchada por los personajes del filme. Si la música se produce como parte del fondo, y no puede ser escuchada por los personajes, se la denomina música extra-diegética.

diegético, entre lo privado y lo comunal. En la película la canción pop es un medio de narración de la banda de sonido (música extra diégetica) y es un elemento narrativo dentro de una película que trata sobre el mundo de la música y donde el personaje intenta componer (música diegética). La distancia entre la canción y el personaje del film da un lugar a la música para actuar como comentario sobre la situación del personaje (como una forma musical de *voiceover*), pero como la canción está también fuera de la diégesis (y el personaje no la escucha) funciona para interpelar al espectador. No es sólo Gastón quien no puede, pero debe, encontrarse. Somos nosotros, espectadores, quienes debemos insertarnos en el presente neoliberal.

El leitmotiv funciona como ritornelo también porque guía el camino de retorno al orden. En vez de ofrecer una crítica de la posibilidad de la música como mercancía cultural, la película señala el fracaso de la posición “apocalíptica” del arte puro lo que, en realidad, refuerza la necesidad de aceptar el sistema. En una de las últimas escenas la integración de Gastón se evidencia en que el leitmotiv de “Encontrar” se funde con la canción “Emerger”, canción que en el mundo ficcional el protagonista compone y lleva a su amigo estrella pop quien promete ayudarlo a reinsertarse en el mundo de la producción. Como espejo invertido de una de las primeras escenas de la película, en la que Gastón acepta a regañadientes trabajar para su padre, un segundo final muestra a Gastón haciéndole escuchar “Emerger” a su padre en el auto. Con este cierre, la obra de Fuguet se inserta en el metadiscurso del consenso neoliberal heredero de la dictadura. *Se arrienda* parece ofrecer una crítica de la lógica del mercado pero está crítica es falsa, ya que la dicotomía que la sustenta —música como arte puro en oposición a música como mercancía— sirve para aceptar y celebrar el triunfo de una de las opciones. En *Se arrienda*, el mercado y la familia patriarcal ganan.

## *De música ligera: El culto de la mercancía y el consenso neoliberal*

Una de las principales imágenes que proyecta el Chile Actual es de algo Sólido, ‘que (no) se desvanece en el aire’, porque se re/presenta como la Única Racionalidad. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*<sup>54</sup>.

“El rock no siempre es música”, declama Gastón Fernández al referirse a Los Prisioneros<sup>55</sup>. ¿Y el pop? ¿Tampoco es música? En contraposición a la postura apocalíptica del protagonista de *Se arrienda*, el crítico musical Greg Hainge reconoce que la música popular no puede ser sólo medida teniendo en cuenta el parámetro del “arte” como productor de lo nuevo. El plano sobre el que se construye la música pop no es meramente un plano sonoro preexistente, sino un principio organizacional dictado por las fuerzas del mercado. Hay en la realización de la expresión del pop una confianza mayor en un plano externo que no tiene nada que ver con un devenir musical (2004, 43). Efectivamente, como una música que ha experimentado un proceso de industrialización y comercialización, el pop se relaciona con pautas de producción y consumo. El crítico Simon Frith, quien analiza la cultura musical de los ochenta y los primeros años de los noventa, plantea, sin embargo que “popular music isn’t the effect of a popular music industry; rather the music industry is an aspect of popular music culture. The industry has a significant role to play in that culture, but it doesn’t control it and, indeed, has constantly responded to changes within it” (27). Así, si bien el pop es producido por los medios, este no existe meramente para convertir al individuo en consumidor. Reconocer el carácter mercantil del pop no significa olvidar lo que el pop, al igual que toda expresión cultural, puede significar en

---

<sup>54</sup> Para destacar el carácter contradictorio del proceso democrático chileno, Moulián invierte el título de *All That Is Solid Melts into Air*, libro de Marshall Berman quien, a su vez extrae la frase del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels, para explicar el impacto de los cambios propios de la modernidad en las producciones culturales del modernismo. Irónicamente, según Moulián, en Chile la modernización democrática supuso no la celebración del cambio sino el triunfo del pensamiento único.

<sup>55</sup> Al igual que en las novelas, en *Se arrienda* no se distingue entre pop y rock y se utilizan las dos denominaciones indistintamente.

términos de su función comunicativa. La mediación de la música es central para la constitución de identidades grupales: “A crucial aspect of popular music is its significance as a catalyst for forms of social identity. Collective participation in popular music provides an important sense of belonging and group membership” (Bennet, 96).

La música como canción, la música como baile tienen una capacidad formal y cultural para organizar la subjetividad: ésta se expresa, se representa, se constituye o se corporealiza en la música. La cualidad polivalente de la música popular es indudable pero las narrativas de Fuguet anulan esta complejidad para tematizar y trasponer al discurso fílmico o literario tan sólo una forma de entender la repetición en la música popular. En las narrativas de Fuguet, en tanto la relación entre música y subjetividad se reduce al carácter de mercancía de la música, el pop sólo puede ser “música ligera”. En efecto, *Mala onda*, *Por favor rebobinar* y *Se arrienda* conforman una única historia que representa las vidas de jóvenes chilenos en términos de sus comportamientos de consumo y, al silenciar otras manifestaciones del pop chileno, naturalizan una concepción neoliberal del pop. La repetición de citas de la música pop en inglés es parte de una política económica del lenguaje que corrobora el fetichismo de la mercancía y construye una noción de subjetividad musical atada a la representación de nichos del mercado. Los jóvenes de *Mala onda* y *Por favor rebobinar* son interpelados por el consumo de la música pop e, inclusive, la música folklórica asociada a la izquierda es subsumida en el mercado como una mercancía kitsch.

La propuesta de entender la cultura pop en términos de mero consumo lleva a ignorar el valor cultural particular que toda mercancía posee: la literatura de Fuguet es pop, porque se apropia de las referencias musicales americanas, pero ignora las significaciones del pop local. En las pocas menciones al pop chileno, en las novelas y



películas, éste se valida en su vínculo con el mercado externo: Julián Balbo “salva” al pop chileno porque toca con músicos argentinos y el aura que rodea al ídolo pop Pascal Barros se relaciona con que el personaje viene de Estados Unidos<sup>56</sup>.

La curiosa omisión del pop de los años ochenta en las novelas se completa, en el cierre de la saga sobre la juventud chilena, con una censura activa a la concepción del pop representada en Los Prisioneros. En *Se arrienda* la crítica a Los Prisioneros que se hace desde el gusto personal (“son malos”), o desde las reglas del arte (“son comerciales”) oculta, en realidad, una censura política<sup>57</sup>. Gastón sostiene una visión apocalíptica ante los medios de comunicación, que reproduce la dicotomía entre lo alto y lo bajo y elimina la consideración de cualquier matiz contracultural o disonante que el pop puede presentar. De esta manera, la crítica al estilo musical de Los Prisioneros enmascara una crítica política al pop contrario al neoliberalismo. Cuando la opción apocalíptica de Gastón fracasa, la opción por el mercado se naturaliza y la concepción de pop como “música ligera” se vuelve hegemónica.

Ciertamente en los noventa, las intenciones subversivas del pop se adaptaron al *mainstream* eludiendo muchas de las intenciones críticas previas pero la saga de Fuguet refuerza este resultado particular: En *Mala onda* Matías nos presenta el inicio de un proceso que se cierra con Gastón en *Se arrienda*; sin embargo, este proceso es teleológico porque se censuran las etapas intermedias que dan cuenta de desvíos y contradicciones. La música se separa del proceso histórico y el final de la narrativa naturaliza la actitud afirmativa ante la sociedad y el consumo<sup>58</sup>. La retórica de la

---

<sup>56</sup> Al igual que Fuguet, su creador, Barros ha vivido una parte substancial de su vida en Estados Unidos y se expresa con la misma comodidad en inglés o en español.

<sup>57</sup> La frase que más se repetía en la época era que Los Prisioneros eran “unos resentidos”.

<sup>58</sup> Indudablemente no pudo pensarse la cultura pop afuera del mercado pero esto no supone cancelar los múltiples sentidos que adquieren las expresiones musicales, aún producidas industrialmente. Frente a la naturalización del mercado no se pretende naturalizar la idea del pop asociado a la resistencia, subversión o disenso. Sin embargo, como veremos en otro capítulo, en una sociedad como la chilena durante la dictadura todavía existía un margen para que el pop irritara.

subcultura y del *underground* fue apropiada por la cultura industrial, que mercantiliza la diversificación de las estrategias y los discursos indentitarios en el *mainstream* de las minorías, pero, en las novelas, la nueva sensibilidad en torno a los objetos de consumo da lugar a un profundo desencanto y una defensa de la individualidad meramente basada en una diferencia negativa dentro de la sociedad mercantilizada. El efecto de crítica de este “imaginario de la decepción”, que se presenta a partir del consumismo, la apatía y la anomia de la juventud chilena, se anula cuando el arco temporal que el conjunto de la narrativa traza favorece una naturalización de esas mismas condiciones históricas. En efecto, la banda sonora de *Se arrienda* instrumentaliza la repetición melódica de la música pop como guía para que los personajes puedan reintegrarse al status quo. Al cruzar los límites entre lo diegético y lo no diegético el leitmotiv de “Encontrar” interpela al espectador-oyente y promueve su identificación con la vuelta al orden.

Pese a su tematización de las crisis existenciales de adolescentes y adultos jóvenes, las narrativas analizadas presentan un mundo extrañamente estable en donde la unanimidad del mercado y de la familia no se discuten. El recurso de la cita de la música como mercancía, en *Mala Onda* y *Por favor rebobinar*, y la domesticación del ritornello, en *Se arrienda*, articulan una posición de sujeto neoliberal. En definitiva, en la propuesta de Fuguet, el culto de la mercancía no hace sino alimentar y naturalizar el consenso neoliberal.

CAPÍTULO DOS

**VOCES BLANCAS: NEUTRALIDAD Y AFECTO**

**EN EL CINE Y LA NARRATIVA DE MARTÍN REJTMAN**

Feel your heartbeat lose the rhythm  
He can't touch the world we live in  
My life ain't no holiday  
I've been through the point of no return  
New Order, "Vanishing Point"

Toda la filmografía y la narrativa del argentino Martín Rejtman (1961- ) sigue las derivas de una apática juventud salida de la clase media porteña en crisis. Los adolescentes silenciosos de *Doli vuelve a casa* (1986-2004) y *Rapado* (1992-1996), los veinteañeros con adolescencia tardía de *Silvia Prieto* (1998) y *Velcro y yo* (1999) o los treintañeros de *Los guantes mágicos* (2003), que no quieren dejar de ser jóvenes, pero que siguen sin saber muy bien qué hacer con sus vidas: los personajes de Rejtman presentan esa indeterminación característica de las etapas más tempranas de la juventud.

Más allá de su elaboración temática, en las ficciones de Rejtman, la irresolución es uno de los rasgos centrales del estilo. El propio armado de las tramas de las películas descansa en la azarosa circulación de objetos que establecen extrañas conexiones con, y entre, unos personajes que son ellos mismos también intercambiables. El efecto de extrañamiento que produce esta lógica del intercambio, la redefinición de las líneas de comunicación entre economía y afecto, junto con el redescubrimiento del valor del silencio en la adolescencia y el trabajo sobre los lugares comunes de la lengua son marcas registradas del cine y de la literatura de Martín Rejtman.

La mirada meticulosamente distanciada que Rejtman posa sobre sus personajes lo convierte en algo así como el iniciador de una corriente *slacker* en Argentina<sup>59</sup>. Con apenas tres filmes, Martín Rejtman estableció nuevos puntos de partida para el desarrollo de una vertiente cinematográfica abocada a retratar la apatía de los jóvenes de clase media, expresada en los trabajos de cineastas argentinos como Ezequiel Acuña (*Nadar solo, Como un avión estrellado*), Diego Lerman (*Tan de repente, Mientras tanto*), Juan Villegas (*Sábado*), Diego Kaplan (*¿Sabés nadar?*) y Ana Katz (*El juego de la silla, Una novia errante*)<sup>60</sup>. Sin embargo, el cine de Rejtman no sólo encontró adeptos. En 1992 el Instituto Nacional de Cinematografía Argentino consideró la ópera prima de Rejtman, *Rapado*, "sin interés", porque mostraba una juventud sin horizontes ni ideales y, según el informe, no-argentina, por lo tanto se le negó el subsidio necesario para su estreno. Si el dictamen del Instituto es más que elocuente del rechazo hacia la temática *slacker*, por otro lado, la misma indeterminación del lenguaje cinematográfico de Rejtman provocó el alejamiento de la mayoría del público y el rechazo de buena parte de la crítica. Las secciones de espectáculos de los principales diarios porteños destacaron la falta de desarrollo de los

---

<sup>59</sup> A partir del éxito de *Slacker* (1991), film independiente dirigido por el norteamericano Richard Linklater, el término *slacker* comenzó a ser ampliamente utilizado para referirse a la falta de motivación, el desapego al trabajo y la apatía recurrente en muchos jóvenes de los '90. Pero el término no sólo da cuenta de las actitudes de la nueva generación, también refiere a la mirada distanciada y desafectada con la que cineastas como Linklater, y escritores como Douglas Coupland (*Generación X: Tales for an Accelerated Culture*, 1991; *Shampoo Planet*, 1992), retratan a los jóvenes en sus ficciones. El estilo de Rejtman comparte esta perspectiva distanciada; sin embargo, mientras el habla de los slackers de Coupland y Linklater se caracteriza por la adicción al zapping televisivo, la compulsiva mención de marcas, la verbosidad y el cinismo, los slackers de Martín Rejtman se inclinan por el silencio y la repetición. Para un análisis del cine y la literatura *slacker* y su relación con la economía en el contexto norteamericano, véase Crockford y Radwan.

<sup>60</sup> La influencia del cine de Rejtman es también evidente en el cine de los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (*25 Watts, Whisky*). En los últimos años se han estrenado un número importante de películas que retratan la apatía o la falta de futuro de la juventud latinoamericana. Algunos ejemplos son: *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004), *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, Brasil, 2002), *O Homem Que Copiava* (Jorge Furtado, Brasil, 2003), *A Concepção* (José Eduardo Belmonte, Brasil, 2005), *Lo más bonito y mis mejores años*. (Martín Boulocq, Bolivia, 2006), *La Perrera* (Manuel Nieto Zas, Uruguay 2006), *Cabeza de chanco* (Pablo Almirón, 2006) y *Ana y los otros* (Celina Murga, 2006).

personajes y las malas actuaciones<sup>61</sup>. La crítica especializada también reaccionó desfavorablemente. *El Amante*, una de las revistas de cine de mayor circulación en la Argentina, reiteradamente contrapuso a la complejidad formal del cine de Lucrecia Martel, el cine de Rejtman al que catalogaba como un cine sobre “el vacío y la nada”<sup>62</sup>.

El punto de vista distante y leve del cineasta argentino se traduce visualmente en el uso reiterado de planos generales obsesivamente compuestos y en la renuncia a establecer cualquier tipo de énfasis narrativo<sup>63</sup>. Es en esta renuncia donde los críticos vieron una suspensión del juicio y del sentido, a partir de la cual sería imposible, para el cine de Rejtman, establecer una relación productiva con el mundo. Sin embargo, un análisis atento de la lógica de circulación —de objetos, animales y personas— característica de las tramas de sus películas y sus cuentos, revela un pensamiento original sobre la economía de mercado (Aguilar, Bernini, Page). Este retrato de las lógicas del intercambio en el mundo contemporáneo es parte de un dispositivo de extrañamiento; la economía es un prisma que invita al espectador a reconsiderar las transformaciones que tuvieron lugar en la Argentina de la década de los noventa. La sistemática circulación de objetos y personajes en las ficciones de Rejtman produce

---

<sup>61</sup> Las reseñas en los diarios *Clarín* y *La Nación* señalan, entre otras cosas, la falta de justificación de la historia, la pereza del guionista a la hora de crear personajes que carecen de subjetividad y las pésimas actuaciones. Según los críticos, de esto último también sería responsable el director ya que “Rejtman convierte los actores más establecidos o reconocidos en ‘no actores’” (*La Nación*, 3 de mayo de 1993, 33).

<sup>62</sup> En “Almas muertas”, Blas Martínez presenta una crítica demoledora del segundo film de Martín Rejtman, *Silvia Prieto*. Según el autor, los personajes son “espectadores pasivos de la sucesión de acontecimientos que los une forzosamente y [que] no justifican la necesidad de narrar esta historia”. Aquí se reitera también que las “pésimas actuaciones de los protagonistas” son producto de “una pereza total del director”, ya que los mismos actores en las series de televisión “actúan como Dios manda” (*El Amante* 87, Junio 1999: 7). Otras críticas desfavorables se encuentran en los números 15, 31 y 54 de la misma revista.

<sup>63</sup> Gonzalo Aguilar ha señalado que, en la construcción de los planos, Rejtman rehúye jerarquizar a los personajes a través de su ubicación en el espacio. En sus filmes, la puesta en escena nunca privilegia a un personaje con un primer plano. Inclusive, el director evita usar el plano-contraplano para los diálogos, prefiriendo un plano general medio que ubica a los personajes en una misma línea (2006, 106).

una mutua contaminación entre el valor de uso, el valor de cambio y el valor signo que desestabiliza la fetichización de la mercancía y los flujos de deseo demandados por una economía de mercado. Los personajes de estos cuentos y películas renuncian a la decisión y se abandonan a la circulación. Este comportamiento que, a primera vista, puede ser visto como una actitud apática que contribuye a reproducir el sistema es, en realidad, un comportamiento disidente: la complacencia de los personajes puede ser entendida en términos de una estupidez creativa que, al intentar repetir la ley, sutilmente la subvierten.

Mientras que en la primera sección analizo la mirada disidente sobre la economía, en la segunda sección, a través de un examen de las bandas de sonido, y en particular de las voces de los personajes de Rejtman, indico que su lenguaje cinematográfico propone una estética minimalista, crítica de la retórica del cine argentino de la década de 1980. Las numerosas disfunciones del habla de los personajes rejtmanianos —silencio, glosolalia, falta de énfasis, neutralidad y ecolalia— y el recurso de la repetición desafectada del cliché constituyen una estrategia acústico verbal que, al llevar la expresión a sus límites, pone en escena el "fascismo" del lenguaje<sup>64</sup>. Para escapar de la tiranía de la representación, las ficciones de Rejtman exploran el arte que escapa a ella: la música. Tanto los cuentos como las películas presentan mecanismos de repetición simple y compleja que sugieren una intermedialidad con la música electrónica. Así como el comportamiento económico de los personajes permite pensar una subjetividad contemporánea, el análisis de la dimensión sonora y, en particular, la relación que los personajes establecen con la música intradieética demuestra que en las ficciones de Rejtman el baile constituye

---

<sup>64</sup> En la solemne ocasión de su lección inaugural en el Collège de France, Barthes lanzó una célebre provocación. El lenguaje es fascista, afirmó, puesto que no es tanto lo que impide expresar cuanto lo que obliga a decir. La idea es subsidiaria de una conocida fórmula de Foucault según la cual el poder, antes de reprimir conductas, las produce y crea realidades. En efecto, cuando iniciamos cada frase estamos sometidos a reglas que exigen respeto a un orden de concordancias.

una línea de fuga, a través del desapego y la desaparición. Esta “experiencia” de la música propone un sentido de la temporalidad que habilita a pensar una subjetividad contemporánea, anclada en un “presente en progreso”. El análisis de las figuraciones de la economía, las formas del habla y la música, en las películas y los cuentos, me lleva a concluir que, tanto la estética del propio Rejtman, como el comportamiento apático de los jóvenes en sus ficciones, antes que expresiones de una falta de afecto, suponen un armado de la expresividad que propone la “neutralidad” como una intensidad no paradigmática.

***Postales de la intemperie: de la búsqueda del equilibrio al abandono de sí***

En *La larga agonía de la Argentina peronista* (1994), Tulio Halperin Donghi señala que 1989 fue, por su intensidad política y económica, un año clave en la historia argentina del último siglo. El intento de golpe militar y la inflación galopante marcaron el final del gobierno de Raúl Alfonsín y precipitaron el ascenso político de Carlos Menem. Técnicamente, la hiperinflación de ese año fue, en lo económico, el momento en el cual las mercancías no tuvieron precio y la moneda dejó de funcionar como equivalente general; socialmente, fue el momento en que se rompió lo que aparece mediando las relaciones que forman la base de la sociedad capitalista: el dinero. Sin embargo, lejos de suponer un peligro para el sistema, la hiperinflación de 1989 fue usada como herramienta de disciplinamiento social, como advertencia de lo que podía pasar si el Estado intervenía para regular los mercados y racionalizar las privatizaciones. En este sentido, dentro del análisis de Halperin Donghi, el fenómeno de la hiperinflación, y de los saqueos que la acompañaron, resulta central: “a la memoria de esa experiencia debe su fuerza el orden socioeconómico y político de los noventa” (141).

De esta manera, los saqueos y la hiperinflación se imprimieron en la memoria colectiva y fueron utilizados para enterrar el paradigma del Estado de bienestar. Durante la gestión del nuevo presidente, Carlos Menem, la imposición de un modelo neoliberal, que suponía la retirada de intervención de Estado en la economía, avaló la entrada plena de la Argentina al capitalismo trasnacional. Las primeras políticas del gobierno garantizaron una cierta estabilidad económica y de precios, lo que tranquilizó a la sociedad en su conjunto y dio mayores posibilidades de consumo a las clases medias al surgir la posibilidad de pagar en cuotas. Pronto se hizo evidente la generalización de un consumo desmedido y una cierta ostentación del mismo. La clase media, que históricamente se había definido en términos públicos por su participación ciudadana, ahora se definía casi exclusivamente mediante su participación en la esfera del consumo. Pero, por debajo de estas transformaciones, el neoliberalismo produjo un reordenamiento social y económico mayor. La privatización de las industrias estatales, la desinversión productiva, la desregulación del mercado de trabajo; en general, la adopción del modelo neodependiente de capitalismo global para las regiones periféricas del planeta destruyó el aparato productivo, generó un aumento masivo del desempleo, profundizó los niveles de pobreza y sentenció la desaparición de la tradicional sociedad ‘clase mediera’ y la aparición de lo que Alberto Minujín denominó “los nuevos pobres” (1993, 7)<sup>65</sup>.

Las películas y cuentos de Martín Rejtman siguen las derivas de una juventud marcada por estos cambios innegables. Los personajes de *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* están inmersos en una realidad caracterizada por el desempleo, el

---

<sup>65</sup> La apertura al capital trasnacional propuesto por el menemismo suponía la redefinición del rol del Estado en la economía, lo que venía siendo reclamado por los críticos neoliberales. Según el economista Eduardo Basualdo esto implicó la “profundización de un modelo de acumulación cuyos denominadores comunes son la desindustrialización ligada a la crisis de las pequeñas y medianas empresas, el predominio de la centralización y valorización del capital, la concentración de la producción y el ingreso, la desocupación, la precarización de las condiciones laborales de los trabajadores, y la exclusión de un número creciente de individuos” (2002, 15)



trabajo descalificado y precario, el *cuenta-propismo* y la búsqueda de salidas mágicas a las que se entregó fervorosamente una clase media que no quería dejar de ser tal<sup>66</sup>. Astutamente, Halperin Donghi cierra su polémico ensayo historiográfico sugiriendo que el desmantelamiento de lo que él denomina la Argentina peronista, la del Estado de bienestar y la de los derechos sociales, nos había introducido en “la más dura intemperie” (Halperin: 1994, 142). Si hay un núcleo duro de la experiencia para los sujetos rejtmánicos este es precisamente el de la intemperie: todos enfrentan desnudos, sin protección, el avance de la lógica del mercado. Ante la decadencia irreversible de la clase media, los jóvenes de Rejtman buscan infructuosamente restablecer el equilibrio perdido y, una vez fracasado ese intento, abandonan toda decisión para someterse al ritmo de la economía de mercado<sup>67</sup>. Esta actitud no supone una mera pasividad, sino que constituye una especie de disidencia pasiva. El comportamiento económico de los personajes revela cierta complacencia respecto de la ley, pero también una estupidez creativa que aun repitiendo las normas, fracasa en reproducirlas.

El primer largometraje de Martín Rejtman, *Rapado* (1991), trata sobre Lucio (Ezequiel Cavia), un adolescente de clase media que vive con sus padres. Cuando a Lucio le roban la moto, se rapa. La importancia de este despojo se evidencia no sólo en la vinculación entre el robo y el corte de pelo, sino que también aparece en una diferencia de registro que rompe con el estilo por lo general distanciado de narración

---

<sup>66</sup> El impacto del nuevo modelo económico redefinió el sentido de ciertas prácticas laborales de la clase media. Históricamente, la clase media había gozado los beneficios de un mercado laboral regulado por el Estado. Paradójicamente, pese a su ferviente oposición al gobierno de Juan Domingo Perón, los sectores medios se beneficiaron notablemente de las políticas de asistencia que el gobierno originalmente había diseñado para proteger a los trabajadores de fábrica. Además de la seguridad en el trabajo, la clase media practicaba el *cuenta-propismo*, al que veía como un signo de independencia económica y de ascenso social. El desempleo y la desregulación del mercado de trabajo, supuso una disminución de las oportunidades de empleo estable y llevó a un aumento del *cuenta-propismo*, ahora entendido como una práctica de sobrevivencia.

<sup>67</sup> Hace falta señalar que en el contexto de las reformas neoliberales, durante el gobierno de Carlos Menem, el concepto de estabilidad económica fue central en los discursos de los economistas que justificaban las políticas de ajuste y la retirada del Estado de los mercados.

de la película. En una de las primeras escenas, el plano medio de larga duración cede su paso a un plano detalle de los pies sucios de Lucio, quien había vuelto a su casa caminando descalzo la noche del robo<sup>68</sup>. El sentido de desprotección vuelve en el filme en otras dos oportunidades: otro plano medio de larga duración muestra a Damián (Damián Drezik), el mejor amigo de Lucio, caminando con un pie enyesado. Más adelante, Damián se encuentra con Cecilia, otra joven que camina descalza y le pide dinero. Si la clase media, y en especial los jóvenes, se encuentran a la intemperie es porque no parece haber perspectivas futuras. Como bien señaló Beatriz Sarlo, *Rapado* no registra el mundo del trabajo o la escuela (2005, 296). Sin embargo, los personajes no parecen ser conscientes de la ausencia de un tiempo del proyecto y en la narración se refleja una especie de olvido del pasado ya que lo único que se registra es un presente de decadencia del cual se desconocen las causas.

El declive que sufrió la clase media también se manifiesta visualmente en el espacio elegido para la filmación: la verdadera casa de una familia en Barracas, un típico barrio de clase media empobrecida<sup>69</sup>. Aunque las dimensiones del futuro y del pasado parecen ocluidas, en el cuento del mismo título, “Rapado”, se presentan frases que sugieren el miedo al cambio y cierto anhelo de recuperar un orden perdido<sup>70</sup>. La segunda vez que decide cortarse el pelo, Lucio piensa: “Ahora, más que una decisión

---

<sup>68</sup> El crítico Emilio Bernini plantea que, a diferencia de las películas posteriores, que tienen un interés más abstracto, en esta primera película el cine de Rejtman estaría más cercano a la literatura y al registro de una experiencia (2008, 27). El análisis de Beatriz Sarlo también sugiere esta conexión cuando la autora compara *Rapado* con el clásico neorrealista *Ladrones de Bicicletas*, aunque lo que se roba en la película de Rejtman no es un medio de trabajo, sino uno de identidad (2005, 296).

<sup>69</sup> En una entrevista Martín Rejtman reconoció que *Rapado* era una película sobre la economía, sobredeterminada por la economía, es decir, por la falta de presupuesto para filmar. “Era complicado – dice– despertar a la familia que vivía en la casa para filmar, pero era el departamento perfecto, concebido como edificio emblemático de la clase media argentina de fines de los 50, cuando parecía que había una prosperidad posible. Cuando transcurre la acción, el tiempo ha pasado y la gente sigue con la misma escenografía de una época de bienestar económico, se ve un desfase”. (Gorodischer, Julián. “No me interesa lo pretencioso” [Entrevista con Martín Rejtman]. *Página/12* 18 de Septiembre de 2005)

<sup>70</sup> En realidad, *Rapado* constituye la transposición fílmica de dos cuentos del propio Rejtman – “Rapado” y “Shawinigan” — que antes habían sido guiones para cortos que nunca filmó y que decidió re TRABAJAR como ficciones para su primer libro.

repentina de cambiar el aspecto... es una manera de dejar las cosas tal como están” (66). El padre de Lucio se deprime y encanece completamente, pero luego de un tratamiento psiquiátrico “...volvió al trabajo en horario reducido. Después, todo volvería a ser como antes” (68). Finalmente, el narrador apunta: “Ahora, durante las comidas que Lucio comparte con sus padres, todo es como antes. A su madre también le empezaron a salir canas, pero decidió teñirse del mismo color” (68). Esta recursividad en torno al corte, encanecimiento y teñido del pelo contribuyen a construir un campo semántico del “paso del tiempo” y señalan la existencia de cierta amenaza de que un cambio se produzca, el temor al quiebre de un orden o el anhelo de mantener o recuperar un estado de cosas perdido, aunque los personajes parezcan no tener memoria de éste. *Rapado*, la película, elimina las secuencias que en el cuento “Rapado” refieren a la depresión y posterior alejamiento del trabajo del padre de Lucio. Sin embargo, el anhelo de mantener un orden de cosas se presenta en la obsesión de la madre de Lucio por mantener la limpieza mediante el uso insistente de una aspiradora y en los intentos de éste por robar otra moto para reemplazar la que perdió, no debido a la utilidad que este objeto le ofrece sino por una necesidad de conservar lo que se posee.

Las películas de Rejtman no sólo registran la intemperie y el deterioro de la clase media, también las lógicas de circulación y de formación del valor que imperan cotidianamente en una sociedad de mercado se presentan de un modo extraordinario, lo que las vuelve visibles. Por ejemplo, una serie de transacciones extrañas en *Rapado* apuntan a la pérdida del valor del dinero como instrumento de cambio: un billete falso, que circula entre los personajes, es trocado por fichas de videojuegos que se usan para comprar cigarrillos en un kiosco. Sin embargo, es el segundo filme de Rejtman, *Silvia Prieto*, donde la lógica del intercambio es materia central. Pero, ¿quién es Silvia Prieto? Silvia (Rosario Bléfari) es una chica argentina de 27 años que el día de su

cumpleaños decide cambiar de vida: consigue un trabajo en un bar, elige comprarse un canario que no cante y deja de fumar marihuana. Silvia tiene un ex marido, Marcelo, quien, a su vez, conoce a una joven promotora de jabón en polvo marca *Brite* que se llama como el producto que reparte. Más adelante, Brite (Valeria Bertuccelli) le consigue a Silvia un trabajo similar y además le presenta a su ex marido, Gabriel (Gabriel Fernández Capello), con quien Silvia tendrá una relación. Si en *Rapado* nadie trabaja, en *Silvia Prieto* Rejtman recorre lo que Beatriz Sarlo denominó la “zona gris” de nuevos empleos, producto de la expansión del sector terciario informal durante la era menemista. Siendo el empleo precarizado y descalificado, los personajes sólo pueden definirse por la circulación. En el mundo de *Silvia Prieto*, además de las parejas también se intercambian los objetos y los nombres: un saco Armani (que pertenece a un italiano que se llama ‘Armani’), una muñequita de porcelana (que se llama Silvia Prieto), una lámpara de botella (que es el seudónimo de Gabriel), entre otros. Precisamente la circulación de los nombres es lo que produce una inflexión en la película: el mundo de Silvia pierde decididamente su equilibrio cuando descubre que existe otra mujer llamada Silvia Prieto, lo que la hace suponer su pertenencia a una serie.

Pese a la profusión de objetos, la película no registra el uso que los personajes hacen de éstos, sino que es la circulación en sí misma lo que produce cambios y hace avanzar la narración. En todas las escenas, un personaje le da algo a otro y éste, a su vez, devuelve ese objeto a la circulación. En lo que resulta una verdadera economía del reciclaje, los objetos circulan sistemáticamente hasta que se eliminan. Por ejemplo, Silvia roba el saco Armani, se lo regala a Gabriel, éste lo vende a Marcelo quien lo revende a su dueño original, al que encuentra casualmente en un restaurante. Con el dinero que Gabriel obtuvo por la venta del saco, compra una botella de whisky y va a la casa de Silvia. Con esa botella, Silvia arma una lámpara para hacer un regalo a la

otra Silvia Prieto, pero termina dándole la lámpara a Gabriel quien, más adelante la destruirá, ya que el objeto le trae una memoria triste de su niñez (“lámpara de botella” era un seudónimo que señalaba su falta de importancia).

David Oubiña ha sugerido que los objetos que circulan en *Silvia Prieto* son mercancías cuyo valor de uso tiende a ser eclipsado por su valor de cambio (2003, 12). Sin embargo, antes que una oposición entre valor de uso y valor de cambio, la circulación sistemática a la que son sometidos los objetos genera la ambigüedad tanto del valor de uso y del valor de cambio, como del valor signo de éstos objetos. En un interesante análisis, Gonzalo Aguilar plantea que cuando la protagonista se encuentra con la otra Silvia, en la película comienza a articularse el don, es decir, ese desprendimiento con el que Silvia hace una experiencia no por aquello que decide sino por aquello que regala desinteresadamente, en una suerte de ascesis por la cual se distancia y mira desde el exterior el mundo del que antes formaba parte (2006, 91). El señalamiento de la convivencia del don y del intercambio, dentro de la lógica de circulación de la película, es acertado pero el comportamiento ascético del personaje no resulta del encuentro con su otro yo, sino que es uno de los rasgos característicos de cierta estupidez del personaje en relación con la dimensión del intercambio mercantil<sup>71</sup>.

En la primera escena de la película queda claro que Silvia tiene un comportamiento económico estúpido. Una de las grandes decisiones en su “plan de cambiar de vida” era comprar un canario que no cantara. Como señala Sarlo, lo que la

---

<sup>71</sup> En *Diferencia y repetición*, Deleuze dirá que la pregunta jamás formulada por la filosofía es: “¿cómo es posible la necesidad (y no el error)?” La estupidez, la necesidad, son lo no-pensado del pensamiento, su dimensión heterológica. En este sentido, la estupidez sería una especie de pensamiento sin forma, inacabado. La *bêtise* es una estructura del pensamiento como tal y es lo que, según Deleuze, nos separa de los animales en tanto no se trata de un error, sino de una incapacidad de juzgar. El comportamiento de Silvia respecto de la economía de mercado revela esa misma incapacidad de juzgar. Sin embargo, en este capítulo me refiero a estupidez no en su sentido ontológico, sino en su funcionamiento y su potencialidad de resistencia, de manera similar al planteo de Branka Arsic en su extraordinario análisis de la estupidez de Bartleby como una vía de constitución pasiva del sujeto (*Passive Constitutions or 7 1/2 Times Bartleby*. Stanford UP, 2007)

protagonista quiere y adquiere, es un canario con una cualidad que niega su carácter de canario, un canario que es no-canario (2005, 300). El atentado al uso establecido queda todavía más claro en la actitud de la protagonista respecto del dinero. En el interior de la primera escena, el plano fijo cede su presencia a un plano detalle. La cámara muestra la entrega de 1200 dólares que Marcelo, su ex marido, le da a la protagonista. Lo que produce asombro es el lugar en que se incluye al dinero: un recipiente *tupperware*. La relación de contigüidad que se establece entre contenido y continente instala la primera de varias incongruencias de la protagonista. Silvia Prieto, atenta al continente, guarda el recipiente con parte de la cantidad recibida en la heladera. Más adelante, la retirada de la esfera del consumo se refuerza cuando Silvia decide dejar de fumar marihuana y de beber alcohol. A diferencia de la ética moderna de la cultura de masas de fines del XIX hasta mediados del siglo XX, que alentaba el ahorro y valoraba los productos según su durabilidad, la ética posmoderna capitalista “libera” el deseo del sujeto mediante el imperativo del goce del consumo (Zizek: 1998, 13). En este contexto, la apatía y el desinterés de Silvia pueden entenderse como una forma de resistencia pasiva frente al modelo de consumo que el sistema capitalista, y en particular la sociedad argentina de la época menemista, demanda.

*En Crítica de la economía política del signo*, Baudrillard propone el concepto de “valor-signo” de un objeto como indicador de algo sobre su poseedor o consumidor y, más adelante, plantea que la sociedad contemporánea está dominada por el exceso de signos prefabricados, que a través de los medios de comunicación, cobran tanto realismo como los objetos materiales. En la película Silvia parece no comprender el principio de la variedad de las mercancías que sostiene el discurso publicitario en una economía de mercado. Por el contrario, en lo que constituye una afirmación de la mismidad que se esconde detrás de esa supuesta variedad, la protagonista está en un

restaurante de “tenedor libre” pero come solamente pollo<sup>72</sup>. El principio del valor signo es desbaratado en otras escenas de la película. En un momento, Silvia va a una perfumería porque necesita comprar un regalo para llevar a su primer encuentro con la otra Silvia. Ante el pedido de especificidad de la vendedora, que quiere saber exactamente cuál shampoo quiere comprar, Silvia sólo puede atinar a definir el producto por su valor de uso: quiere un shampoo para cabellos normales. La incesante demanda de diferenciación de las mercancías, en el contexto de la proliferación de marcas y líneas de producto, produce no sólo un vaciamiento del sentido de uso, sino también de las mismas imágenes que sustentan esa diferenciación. En la escena, el plano fijo del estante de la farmacia resalta la falta de dimensión de los envases de shampoo y de las marcas que éstos representan. Mostrado sólo como superficie, el



Figura 4: El pastiche de las marcas en *Silvia Prieto*

---

<sup>72</sup> Un tenedor libre es un restaurante de autoservicio en donde se paga una suma de dinero fija y se come la cantidad y el tipo de comida que se quiera. Este tipo de restaurantes, generalmente administrados por inmigrantes chinos, se volvieron muy populares en la Argentina durante la década de los noventa.

pastiche de marcas desestabiliza la reproducción de la economía política del valor signo porque su arbitrariedad erosiona la motivación para participar de esa cultura de signos. Las marcas son reducidas al estatus de una objetividad alienada y, ante la ausencia de cualidad, Silvia sólo puede decidirse por la cantidad: “Deme el que tenga más producto. Quiero quedar bien”.

El comportamiento económico de Silvia establece una tensión respecto del sentido de propiedad que complejiza la noción de “regalo desinteresado”. Si como sugiere Deleuze, a diferencia del intercambio regido por el criterio de la generalidad, el robo y el don introducen la singularidad insostituible de la repetición (1981, 21), en un mundo regido por los mecanismos de mercado, parece que Silvia busca diferenciarse a través del ejercicio repetido del robo y el don. Sin embargo, detrás de estas prácticas preexiste un sentimiento de ajenidad respecto del mundo que redefine el sentido de las mismas. Con la misma apatía que Silvia roba un saco Armani o pocillos de café, también se desentiende de sus propias pertenencias. En la primera escena, Silvia le cuenta a su ex marido que va a tener que adelgazar un par de kilos porque se confundió y se trajo del *lave-rap* un bolso equivocado. Incluso el tono neutral y el bajo perfil del personaje sugieren que Silvia está alejada de sus propios dramas, lo que genera un efecto impropio y contribuye al humor del film.

Por otro lado, en el discurso de la película, la falta de sentido de propiedad no supone la falta de interés. Aguilar encuentra que en el mundo de Rejtman el obsequio desinteresado y puro es posible, pero se desentiende de la noción de deuda que supone el don. Como bien señaló Marcel Mauss, el intercambio de dones es un sistema de obligaciones mutuas compuesto por la triada dar-recibir-devolver donde, a diferencia de las transacciones mercantiles, su importancia no radica en el valor económico de los regalos, sino en su valor simbólico: “el carácter voluntario de estos servicios totales, aparentemente gratuitos y desinteresados pero sin embargo obligatorios y auto-



interesados” (Mauss, 1979: 157). Pese a la falta de sentido de propiedad que refleja el personaje de Silvia, ésta sí quiere practicar un sentido de reciprocidad en un mundo donde éste no tiene lugar. Para Silvia la circulación de objetos es performativa. Frente a la practicidad del valor del uso, la equivalencia del valor de cambio, y la diferencia del valor signo, Silvia propone la ambivalencia del intercambio simbólico cuando lleva un regalo a su reunión con la otra Silvia Prieto de la guía telefónica. Sin embargo, esta segunda Silvia Prieto no reconoce el principio de reciprocidad, ni es capaz de leer el sentido simbólico del acto de regalar cuando, en lugar de agradecer el regalo, llama a la protagonista para decirle que el shampoo le arruinó el pelo. Este hecho, más que la mera existencia de otra Silvia Prieto, es la causa del enojo de la protagonista de la película.

A partir de ese momento, Silvia se abandona a la circulación en un modo que la acerca aún más a la estupidez. Cuando pierde sus documentos y tiene que ir a la comisaría a hacer la denuncia, dice no recordar su número de identidad y declara que su nombre es Luisa Ciccone. Si este acto la saca de ese orden serial de “silvias prietos”, por otro lado la introduce en otra serie, en tanto Luisa Ciccone es el verdadero nombre de la cantante Madonna. El sentido de despojamiento en el que entra el personaje se hace patente en su cuerpo. Una tarde, Silvia va al médico y cuando lee los análisis clínicos, dice: “Lo único raro es que tengo menos de todo. Pero las proporciones son las que tienen que ser. Menos presión, menos pulso, menos glóbulos rojos, menos glóbulos blancos. De todo, menos. Y además me siento más liviana. Es como si estuviera menos atada a la tierra, como si me estuviera preparando para levitar”. La disminución del cuerpo y la pérdida del nombre, se acompaña de un abandono del propio pasado. En la última escena, Silvia recibe en su casa a un ex presidiario, amigo de Gabriel, y le muestra el video casero de su propio casamiento como si ese video fuera la grabación del casamiento televisado de otra persona. La voz

en off de Silvia dice “No quería desilusionarlo. En realidad a esa altura ya no me importaba nada”.

Es precisamente en la pasividad exasperante de Silvia en donde se asienta el humor crítico de la película. Pensando en torno a las relaciones entre la ley y el humor, Gilles Deleuze planteaba que “la ley es tanto mejor invertida cuando se desciende hacia las consecuencias, cuando nos sometemos a ellas con una minucia demasiado perfecta” (1980, 27). Es claro que en la película el robo y el don fracasan en recuperar una utilidad que desmienta la racionalidad opresiva de la mercancía. Frente al dominio de una economía espectacular-mercantil y ante el deterioro de la reciprocidad, la opción de Silvia parece ser descender hasta las últimas consecuencias de la ley. En el momento en que se abandona a la circulación y a la intemperie, Silvia cumple pasivamente con la ley pero, a fuerza de casarse con ella, termina infringiéndola.

### ***Los usos del cliché y la fatiga del lenguaje***

A diferencia del cine argentino hasta la década de 1980, todas las películas del “Nuevo Cine Argentino” trabajan el sonido como una materia signifiicante que tiene una relativa autonomía respecto de la imagen o que la dota de nuevas dimensiones de significado (Aguilar). Con relación al tratamiento otorgado a la palabra, el crítico Sergio Wolf señala: “Si hiciésemos una comparación con el cine precedente, podríamos decir que en los años ochenta los directores utilizaban la lengua como idioma, y que en los noventa, los nuevos cineastas argentinos recuperan el habla” (2002, 35). Una primera característica a señalar, cuando se analizan las bandas sonoras de las películas de Rejtman, es que todo lo que se escucha (las voces, la música, los ruidos) aparece en pantalla. Ninguna de sus películas recurre al uso de música extradiegética o trabaja sobre la acusmática<sup>73</sup>. Aunque nada de lo que se escucha tiene

---

<sup>73</sup> Los sonidos acusmáticos están en una región imprecisa entre lo diegético y lo extradiegético.

su origen fuera del campo de la cámara, esto no supone un descuido del tratamiento del sonido sino que, más bien, concentra ciertas operaciones de ‘desnaturalización’ del mismo en el nivel de lo diegético. Moviéndose en esa dimensión, el tratamiento de la voz va variando de película en película. Rejtman recorre un arco que va desde el silencio y el laconismo de *Rapado*, hasta las emisiones guturales de una cantante de rock que aparece en *Silvia Prieto* para encontrar, entre estos dos extremos, un registro medio en el habla de expresividad extirpada de actores como Rosario Bléfari (*Silvia Prieto*) y Gabriel “Vicentico” Fernández Capello (*Los guantes mágicos*).

La serie que domina la lógica de circulación de los objetos, en el nivel de la trama, también estructura la circulación de los recursos del lenguaje. Claramente, la narrativa de Rejtman se arma a partir de lo preconstituido<sup>74</sup>. En sus películas, los personajes hablan repitiendo frases hechas y esta recurrencia permite una reflexión sobre el estatuto del cliché<sup>75</sup>. En este sentido, planteo que la repetición desafectada del cliché, propia del habla de los personajes, no sólo evidencia la fatiga del lenguaje, sino que esa desafección sirve para desbaratar, tanto el fetichismo asociado al valor signo de las marcas, como el flujo de deseo que sustentan la economía de mercado. El habla de los personajes rejtmanianos revela otras disfunciones del habla. El silencio, la falta

---

La fuente del sonido permanece oculta, pero el sonido se escucha dentro de la diégesis. Una voz acusmática está en un territorio perturbador porque no es la voz de un narrador —*voice-over*— ni tampoco es la voz de un personaje que se ve en pantalla. Es interesante señalar que, dentro de los directores del “Nuevo Cine Argentino”, Lucrecia Martel, usualmente presentada por la crítica como la contracara estilística de Rejtman por la “complejidad de su poética”, es quien más ha trabajado sobre la acusmática. Tanto *La Ciénaga* (2001) como *La niña santa* (2004) logran perturbar al espectador recurriendo a elipsis visuales que ocultan el origen de los sonidos que se oyen en la diégesis del relato.

<sup>74</sup> Para la crítica Ana Amado, a diferencia de los filmes de Adrián Israel Caetano y de Lucrecia Martel, que representan la opción por un “realismo crítico”, los directores del “Nuevo Cine Argentino” que siguen la deriva de la apática juventud optan por el artificio: “Es posible ver a *Silvia Prieto* de Martín Rejtman, *Sábado*, de Juan Villegas, *Animalada* de Sergi Bizzio o *Tan de repente* de Diego Lerman como variantes realistas del simulacro: igual que el arte pop, estos films sacan sus materiales no del mundo sino de sus imágenes” (2002, 94).

<sup>75</sup> Aquí sigo la conceptualización sobre los estereotipos y clichés de Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001) quienes entienden por cliché una expresión o idea prefabricada que se usa repetidamente. En este sentido laxo, el cliché es tanto una figura gastada del discurso como un gesto narrativo más amplio.

de énfasis, la glosolalia y la ecolalia no son casuales, forman parte de una estrategia acústico verbal que si lleva la expresión a sus límites para señalar el “fascismo” del lenguaje, por otro lado, propone nuevas formas de expresión que remiten a lo que Roland Barthes entendía como “lo neutro”.

Al momento de su estreno, *Rapado* generó incomodidad en los espectadores por sus largos planos secuencia, diálogos parcos y el grado cero en la actuación. Claramente, en la apática familia de la película reina el silencio y las actuaciones no naturalistas aplastan los, ya de por sí, personajes planos. Las palabras, cuando se enuncian, sobran porque las conversaciones son banales o porque no se enfatiza nada de lo que se dice. En el mismo tono desafectado se dicen parlamentos como “la abuela se murió”, “me robaron la moto”, “en 45 minutos te espero en la rotisería” o se enuncian ‘frases hechas’ del tipo “esto te va a cambiar la vida”, “en el hemisferio norte los remolinos de agua son para el otro lado”, o “los inviernos en Canadá son tremendos”. Frente a la banalidad de estos discursos, el personaje de Lucio se muestra silencioso, introspectivo y a la vez inexpresivo. Los pocos planos que dejan ver su rostro no permiten vislumbrar nada demasiado definido. La cámara lo sigue en su deambular por la ciudad y muestra clichés de la vida juvenil: la moto, el local de videojuegos, la disquería, la reunión nocturna en la plaza, la huída del hogar, la visita a la peluquería para raparse el pelo, pero lo hace desde una distancia que elude enfatizar alguno de esos rasgos.

En *Rapado* más que las acciones, importan las conjeturas que los personajes formulan sobre las posibilidades de actuar (Beker y del Coto). Ante la pregunta de qué haría si se encontrara con quien le robó la moto, Lucio demora en contestar para decir sin ningún énfasis “y... lo miro”. Claramente, la velocidad del habla de Lucio se caracteriza por el retraso, un ritmo que se retira de la sonoridad y se refugia en el silencio. Sin embargo, no se trata del recogimiento en un silencio absoluto como

alternativa al cliché o a la frase hecha. En su estudio sobre lo neutro, Roland Barthes planteaba que el silencio permanente, lo mudo absoluto, es un signo en sí; por lo que es preciso el costo mínimo de una operación de habla para contrarrestar el silencio como signo (2004, 74). En este sentido, Lucio dice poco para evitar el no decir nada y, de este modo, recusa la palabra sistemática. Por otro lado, podría decirse que la charlatanería característica de Damián, el mejor amigo de Lucio, opera como un discurso de la pura contingencia que actúa como otra forma de silencio que desbarata las palabras.

Poco a poco, en los escasos diálogos de *Rapado*, Martín Rejtman introduce en el cine argentino las llamadas voces blancas de los modelos Bressonianos. Al igual que el director francés, Rejtman busca un estilo de actuación que rehúye de los efectos teatrales de los gestos, actitudes y voces convencionales. La vocación de control total de lo dicho se traslada a la voz misma, como si los actores fueran marionetas y un guión escrito de antemano impidiera el exabrupto. Los intérpretes rejtmanianos no ceden a la tentación de “actuar” sus textos. Con una pasmosa naturalidad, recorren parlamentos magros o sencillamente imposibles, sin realizar jamás una actuación forzada<sup>76</sup>. Para impedir que los diálogos sean interpretados como en el cine habitual, Bresson y Rejtman piden a los actores que los digan sin inflexiones o énfasis, como si estuvieran escuchando sus propias palabras dichas por otro. Así, los diálogos pierden el valor de discurso directo y pasan a valer como un discurso indirecto libre (Deleuze: 1986, 109). Parece como si los actores, al hablar, estuvieran leyendo un libro. Como el discurso indirecto libre no se puede decir en la lengua hablada, los diálogos de los

---

<sup>76</sup> Al igual que Robert Bresson, Rejtman evitó convocar actores profesionales para los papeles protagónicos de sus películas. Quizás la eficiencia de éstos para reproducir el ritmo y el tono de las ‘voces blancas’ tenga que ver, en el caso de Rejtman, con el hecho de que algunos de sus ‘modelos’ son músicos. Rosario Bléfari (*Silvia Prieto*) fue la cantante del grupo de pop alternativo Suárez y Gabriel Fernández Capello (Alejandro en *Los guantes mágicos*), bajo el seudónimo de Vicentino, lideró durante los años ‘80 y ‘90 la banda argentina de rock Los Fabulosos Cadillacs.

personajes de Rejtman se vuelven, de esta manera, no solamente literarios, sino también propiamente sonoros<sup>77</sup>. Los tonos limpios y monocordes de estos actores reflejan la sequedad de un mundo en el que las cosas “simplemente suceden”. Sin embargo, a diferencia de las películas de Robert Bresson, la narrativa de Rejtman carece de cualquier sentido de profundidad o abismo trágico, sus historias son como aventuras dialogadas sobre la nada.

Es en *Silvia Prieto* (1998) que Martín Rejtman utiliza decididamente las voces blancas bressonianas como la forma de expresión de todos sus actores. En comparación con el silencio y la actitud contemplativa de *Rapado*, la historia de *Silvia Prieto* está llena de sucesos. Los personajes hablan todo el tiempo, pero vuelven a recurrir a frases hechas que se dicen sin la menor inflexión de la voz, o hablan de banalidades o de hechos trágicos con el mismo tono monocorde, automático y de emoción controlada. Por ejemplo, en una escena Marcelo se encuentra con Brite quien le cuenta que su compañera de trabajo había sido aplastada por un camión y que las personas se abalanzaron sobre el cuerpo de la mujer para robarse las muestras gratis. Marcelo le contesta: “Qué pena” y, con un mismo tono neutro de voz, la invita a cenar a un restaurante chino. La voz de Silvia, que tiene la rapidez de un narrador de una película de Truffaut, aparece en la banda sonora también sin ningún énfasis, para informarnos sobre los desarrollos importantes o irrelevantes de esta trama. Los otros personajes tampoco vacilan en repetir clichés del tipo: “no me siento preparada para empezar una nueva vida”, “una mujer es una mujer”, “el hombre siempre toma la

---

<sup>77</sup> La falta de subjetividad que se da en las actuaciones por el uso de la voz neutra, por ese origen literario de un habla que busca decir “como si dijera otro”, se presenta también en los cuentos. En la mayoría de los relatos de Martín Rejtman, que son narraciones en tiempo presente, es más lo que los personajes hacen (aunque sus aventuras sean banales) que lo que dicen. Cuando los personajes hablan, parecen estar ajenos a sí mismos, dicen “como si dijera otro”. En el cuento “Literatura”, el aprendiz de escritor se mueve en el terreno de lo literal: su cuento lleva el título de ‘Literatura’ y rehúye al psicologismo, por lo que su novia le reclama que sus “personajes son como robots”. A su vez, esta característica del género cuento, que no explica sino que muestra, se vuelve a trasladar a los filmes que traducen el tono parco en términos de una estética de la superficie.

iniciativa”, “la juventud se me escapaba de las manos”. En este último caso, el recurso a la frase hecha se acompaña de un cliché visual. La cámara de Rejtman abandona el plano distanciado y registra el zoom de un primer plano televisivo. La toma es de una escena del programa *Corazones Solitarios* al cual acude Mario Garbuglia, un amigo de Marcelo, para conseguir una pareja. La cámara televisiva registra el primer plano del rostro del participante como solicitud de identificación dirigida al espectador. Según Deleuze (1986), quien se apoya en Eisenstein, el primer plano y el plano de un rostro (y cualquier primer plano tiene la misma “rostridad”) constituyen la “imagen afección”: “(...) there is no close-up of the face, the face is in itself close-up, the close-up is by itself face and both are affect, affection-image”. (90) Pero en la película esta toma fracasa en su carácter de “imagen afección”, el acercamiento de la cámara no dice nada sobre ese rostro y la desafectada enunciación de la frase hecha cancela el afecto del primer plano.

Más allá del obvio acostumbramiento de los espectadores a ciertas formas de actuar propias del realismo costumbrista y televisivo, las voces blancas de los personajes de Rejtman siguen generando cierta incomodidad en el espectador por motivos más profundos. En su estudio sobre la voz, Barthes (1986) plantea que “no existen voces neutras y, si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo” (273). De esta manera, las voces monocordes cumplen por lo menos dos funciones: por un lado, al desenfatar la articulación del mensaje, exaltan la voz como medio y exponen una materialidad y sonoridad del discurso que nos produce atracción o rechazo. Por otro lado, por su carácter literario, las voces blancas sugieren que lo dicho no remite a ningún sujeto determinado; por el contrario, el sujeto de la enunciación cae en una relación de indeterminación, aparece como si estuviera “más allá” o “fuera de sí”. La vinculación

entre una forma de habla y una subjetividad alienada se presenta también en el recurso a la glosolalia. En una escena de *Silvia Prieto*, un personaje va a un concierto de rock del grupo El otro yo donde la cantante produce sonidos vocales aparentemente sin forma, como si no existiera un control consciente del emisor. Aquí la conversión de la voz humana en ruido libera la expresión de una determinación de género y habla de una subjetividad que se deshace.

Los diálogos de *Los guantes mágicos* (2003) no sólo repiten el desafecto; los dichos de los personajes parecen estar sometidos a un juego de permutas matemáticas, como si el director experimentara todas las combinatorias posibles entre personajes y discursos, repitiendo lo mismo en distintos contextos. Al igual que los objetos en *Silvia Prieto*, en *Los guantes mágicos* las frases circulan de boca en boca porque los personajes sufren de ecolalia<sup>78</sup>. Entonces, no sólo lo que se dice no es muy profundo, sino que además se trata de la repetición de lo que ya dijo otro personaje.

La recursividad del uso de la frase hecha y la circulación de los lugares comunes de la lengua en la narrativa de Rejtman sugieren que la reproducción del cliché puede entenderse en función de la lógica económica que la misma trama del film retrata. ¿Por qué el cliché para entrar a la relación entre economía de mercado y lenguaje? Porque el cliché es un fenómeno moderno que se inscribe en el nacimiento mismo de la cultura de imprenta. “Cliché” se emplea, ya en siglo XIX, para designar una “frase hecha” o una idea repetida y banal. La etimología de la palabra, que refiere al sonido producido por los caracteres metálicos de las planchas de impresión, establece una analogía entre esa reproducción en masa de los textos y el uso mecánico del lenguaje<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Agradezco a Laura Erber el haberme sugerido, en una conversación informal sobre *Los guantes mágicos*, la importancia de la ecolalia en el filme (Rio de Janeiro, Julio de 2007).

<sup>79</sup> Según Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot en el último tercio del siglo XIX hay una toma de conciencia sobre el desgaste de las palabras. Términos técnicos tomados de las artes gráficas o de la imprenta, el *poncif*, el cliché y el estereotipo, van adquiriendo un sentido figurado que designa



Tanto Roland Barthes (1999) como Jean Baudrillard (1974) extienden el análisis sobre la fetichización al examinar las formas en que la mercancía funciona como signo. Como ya vimos, en el mundo de *Silvia Prieto*, además de las parejas se intercambian los objetos y los nombres: el saco Armani pertenece a un italiano que se llama Armani, la muñequita de porcelana se llama Silvia Prieto, Gabriel recibe de regalo una lámpara de botella que era su seudónimo de la niñez y Brite se llama como la marca del jabón en polvo que reparte. La multiplicación de las marcas y el hecho de que las personas se llamen igual que los objetos parecen insinuar una reproducción de la lógica del valor signo. Inclusive, la repetición del cliché, de la frase hecha, sugiere la repetición de la mismidad que domina el mundo de las mercancías. Sin embargo, más allá de mostrar la reificación, la narrativa de Rejtman expone los mecanismos económicos a través de los cuales el fetichismo opera. Si el cliché es, por definición, repetición sin diferencia, la estrategia de manipulación del cliché en Rejtman tiene que ver con, por un lado, poner en evidencia esa repetición y por otro con hacer un uso literal del cliché. En este caso, la literalidad no se expone a través de un lenguaje hiperbólico o por la existencia de un contexto grotesco, sino que Rejtman llega a la literalidad a través del uso impersonal del cliché que le permiten las voces blancas.

La conexión entre desafecto, literalidad y la anulación del fetichismo de la mercancía es más que evidente cuando se mencionan marcas. En la escena anteriormente comentada, cuando Silvia Prieto va a una farmacia a comprar un shampoo, la forma de habla de la vendedora, quien recita desafectada y automáticamente todas las marcas, remite a una especie de plegaria, una forma del discurso desprovista de la función comunicativa del lenguaje. Al igual que las otras

---

peyorativamente el desgaste de la expresión verbal (2001, 12). La noción de estereotipo también da cuenta de la analogía entre el uso mecánico del lenguaje y el equipo técnico utilizado para imprimir. Las planchas de imprenta con caracteres metálicos fijos permitían “estereotipar” las páginas para reproducirlas cuantas veces fuera necesario.

palabras emitidas por los personajes, las marcas son reducidas al estatus de una objetividad alienada. El desafecto produce la literalidad y la repetición mecánica vuelve las marcas un significante vacío.

En *Silvia Prieto*, también los nombres propios ven reforzada su literalidad. Precisamente, el conflicto de la película se presenta cuando Silvia se da cuenta de que existe otra mujer que se llama Silvia Prieto, lo que revela que el nombre se somete a la circulación seriada y fracasa en su función identificadora. En este sentido, el acto de nombrar es lo que Barthes entendía por *acte inouï*, un acto inaudito, vaciado de toda palabra y despojado de todo valor.

En Rejtman, la cuestión de la literalidad es central para pensar la fatiga del lenguaje. El cierre de *Silvia Prieto* lo constituye una grabación de tipo documental. Se abandona la fijeza de los planos y se recurre a una cámara con movimiento, que registra a las Silvia Prieto reales hablando sobre ellas mismas<sup>80</sup>. Lo que dicen no tiene más profundidad de sentido que lo que dicen los personajes ficcionales, ellas también hacen uso del cliché o de la frase hecha. Cuando una de las Silvia Prieto, que estudia lingüística en la Universidad de Buenos Aires, empieza a hablar de nombres dice: “Las Victorias son bravas, las Silvias son más tranquilas” y la Silvia Prieto más joven, se hunde en la literalidad, cuando dice haber estudiado diseño gráfico porque “me gustó el nombre de la carrera.”<sup>81</sup>

En una conferencia pronunciada en 1977, con motivo de la inauguración del curso en el Collège de France, Barthes afirmaba que en el uso de la lengua predominan la autoridad de la aserción y la gregariedad de la repetición y concluía:

---

<sup>80</sup> La Silvia Prieto de la guía, organiza una reunión en la que todas las Silvia Prieto, las existentes más allá del mundo ficcional, exponen una suerte de resumida autobiografía.

<sup>81</sup> En una entrevista con el suplemento *Radar* de *Página/12* (“La importancia de llamarse Silvia Prieto”), el mismo Martín Rejtman dejó intuir este interés por explorar el sinsentido no sólo de la realidad, sino también de lo real producido por la televisión cuando dice que su sueño era que el talkshow *Causa Común* hiciera un programa especial con todas las Silvias Prieto.

El lenguaje es una legislación, la lengua su código. Por su estructura misma la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar no es comunicar sino sujetar (ejercer un poder) (...) La lengua como ejecución de todo lenguaje, no es reaccionaria ni progresista, es fascista, pues no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir (67).

En *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* el uso del cliché forma parte de una estrategia verbal. Puede verse en la frialdad de las “voces blancas” un despedazamiento de toda relación entre la vivencia y la esfera expresiva. Las voces neutras ya no expresan nada, pero se dejan ver como lugar inexpressado de la expresión, como puro medio. El cuidado desafecto de la voz blanca refuerza la literalidad de las palabras y junto con la exageración de la repetición exponen la lógica arbitraria del lenguaje. Claramente, en su señalamiento de los lugares comunes y las gramáticas de las situaciones, Rejtman realiza una puesta en escena del fascismo del lenguaje que lo denuncia como tal. La combinación entre la falta de énfasis del habla y la exposición del absurdo de la literalidad permiten a Martín Rejtman apropiarse de las palabras y volverlas contra ellas mismas para escapar a la tiranía de la significación. En definitiva, la limitación expresiva de las voces es altamente significativa: sus voces encuentran no la funcionalidad (claridad, expresividad, comunicación) de la lengua, sino su “verdad”: la radical inadecuación entre lengua y mundo.

Como hemos visto en este apartado, la fatiga y la enajenación del habla de los personajes de Rejtman desestabilizan el imperativo del goce del consumo y la productividad demandados por la economía espectacular mercantil. Por otro lado, este pronunciamiento sobre el “fascismo del lenguaje” no supone una falta de exploración de formas de expresión alternativas, así como el buscado desafecto no implica una ausencia de afecto sino, más bien, una regulación del mismo. En la búsqueda de un imposible afuera del lenguaje, Rejtman encuentra en el “desafecto”, el retraso y la cruda expectación las formas de lo neutro que apuntan a la existencia de una

intensidad no paradigmática. Para huir de la obligación sistemática que ciñe a la lengua, Barthes y Rejtman acuden al arte que se despoja de la representación: la música. Precisamente, como veremos en la próxima sección, es en la música donde los personajes de los cuentos y las películas de Rejtman encuentran un nuevo sentido de experiencia.

### ***Diferencia y repetición: la música y el retorno de la experiencia***

Según Roland Barthes, la música nos despierta de la indiferencia de valores: “hay algo imaginario en la música cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha” (1986, 263). Con la categoría de “grano de la voz” Barthes refiere a las implicaciones corporales de aquellas voces que, con su propia materialidad, sin representar logran hacer presente la “significancia”. En esta especie de “lengua-música”, dice Barthes, la voz trabaja directamente sobre la voluptuosidad de los sonidos significantes, su materialidad logra identificarse con el sentido y arranca al oyente de la apatía (260-81). Por el contrario, las voces “sin grano” transmiten de manera clara un significado pero cancelan las implicancias físicas de su producción por lo que no generan empatía en el oyente. La insistencia en la materialidad de la sensación que produce la música se relaciona con su “afecto”: la música nos afecta en tanto es un conjunto de ondas sonoras que alcanzan nuestro cuerpo. En la introducción a la traducción de *A Thousand Plateaus* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, Brian Massumi define el afecto como "a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act." (Deleuze y Guattari, *A Thousand Plateaus*, xvi). Esto describe bien la manera en que la música funciona como una serie de sensaciones que registramos en nuestros cuerpos, y que cambian nuestros cuerpos de un estado de experiencia a otro. En *Mil Mesetas* la música es un devenir, una cierta

forma del afecto en grados diferentes de intensidades; no es una sustancia o un tema sino un modo de individuación que consiste en relaciones de movimiento y descanso entre moléculas y partículas, capacidades de afectar y de ser afectadas (2006: 350).

Entonces, para Barthes y Deleuze, la música es principalmente acerca de afecto y sensación, antes que significado y representación. Esta exploración de la lengua-música como campo productor de sentidos desligados de la representación y la relación entre música, afecto, cuerpo y subjetividad son elementos centrales en las narrativas de Martín Rejtman. En su estudio sobre la retroalimentación creativa entre la literatura y el cine, el crítico Emilio Bernini sutilmente señala que el tono neutro de los cuentos de Rejtman es producto tanto de la influencia de la literatura de Raymond Carver como de la propia dinámica de la escritura de guiones. Si los cuentos editados en *Rapado* fueron escritos para pensar ideas para una película, las historias, a su vez, establecen un modelo para su propio cine que traduce el tono parco de la literatura en una estética cinematográfica de la superficie (2009, 13). Pero el particular estilo narrativo de Martín Rejtman no sólo es producto de la intermedialidad productiva entre literatura y cine, la presencia de la música es también central para entender la estructuración de las tramas<sup>82</sup>. En particular, las consideraciones sobre las formas de repetición y la experiencia del tiempo dentro de un contexto musical ofrecen una forma de entender la intermedialidad de las narrativas de Rejtman con la música. En las historias no sólo aparecen referencias intertextuales a canciones, la misma noción de “loop”, propia de la música electrónica, influye en el ordenamiento rítmico de las narrativas. En otras palabras, la intermedialidad en Rejtman consiste en una

---

<sup>82</sup> Más allá de su actividad cinematográfica, el interés de Martín Rejtman por la música se evidencia también en su participación en “Micro-óperas” del Centro de Experimentación del Teatro Colón. En el marco de este proyecto, en octubre de 2005 Rejtman estrenó “La zapatera prodigiosa”, una ópera de 30 minutos con sólo tres personajes, música de Marcelo Delgado y *régie* de Susana Yasán y Pablo Maritano.

transposición del tiempo musical a la narración que propone una forma alternativa de pensar la temporalidad y la subjetividad de los personajes.

Los cuentos y las películas de Rejtman leen la temporalidad de forma musical y presentan una ritmicidad heterogénea que combina momentos de retardamiento y de aceleración. La propia construcción narrativa de la película *Rapado* implica una presentación del paso del tiempo. La cámara registra a través de largos planos fijos desde el principio hasta el fin una acción, sometiendo el tiempo a la figura de la suspensión. Frente a la morosidad de *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* combinan momentos muy rápidos y momentos muy lentos, personajes muy activos y personajes muy quietos. Es notorio que si en *Rapado* la cámara sigue distanciadamente, desde al principio hasta el final, una acción, en *Silvia Prieto* la cámara registra desde la primera hasta la última palabra de un diálogo o monólogo. En esta última película hay un evidente contrapunto entre el ritmo lento impuesto por el plano fijo y la velocidad del habla de la narración en voz en off.

En una entrevista con Patricio Fontana, Martín Rejtman reconocía el privilegio de lo sonoro por sobre lo visual a la hora de tomar decisiones respecto de la narración: “El motivo por el que uso los materiales tienen que ver con un sonido: así como me tienen que sonar bien los diálogos, también los materiales de una película me tienen que sonar bien” (85). Más adelante, el director sugiere la estructura musical de *Silvia Prieto* cuando plantea que el “tono grave de Silvia sería como el bajo continuo de la película mientras arriba los demás instrumentos están tocando otra música” (84).

Si se la concibe de manera aislada, la retórica narrativa de Rejtman resulta extraña; ésta se basa fuertemente en la enumeración de situaciones, las historias crecen sobre sí mismas a partir de cruzar y repetir unos pocos elementos. Inclusive las operaciones de montaje son mínimas, los planos no forman parte de una cadena de causa y efecto, sólo se suceden, uno tras otro en términos de una lógica de

acumulación que acerca el resultado final al serialismo de la música minimalista<sup>83</sup>. Aunque las limitaciones de la transposición de la música a la literatura son mayores, es posible encontrar en los cuentos elementos que sugieren una intermedialidad<sup>84</sup>. En *Rapado y Velcro* y *Yo* las historias tienen límites imprecisos, sus elisiones no tienen una justificación textual. Los cortes no son demandados por las historias, más bien responden a una lógica del remix que la acerca a la música. Esto queda claro, sobre todo, cuando se presentan dos “versiones” de un mismo cuento. Por ejemplo, el cuento “Música disco extended version” no sólo no retoma la historia en donde la había dejado el cuento “Música disco”, sino que al igual que éste carece de un final conclusivo. En los dos cuentos, los acontecimientos son mínimos y se suceden como un flujo ininterrumpido y marcado por repeticiones de elementos que son narrativamente irrelevantes. En la primera versión de la historia, Lucas va a una disco y a la entrada ve “tres chicas vestidas casi igual”, al terminar la noche ve “otras chicas vestidas casi igual” y, en la versión extendida de la historia, vuelve a ver a “personas vestidas iguales”. De esta manera, si bien el segundo cuento no desarrolla la historia del primero, sí ofrece una reconfiguración de los mismos elementos. En “Música disco extended version” la repetición con variantes se combina con una lógica de acumulación que lleva a que los elementos adquieran una mayor, aunque leve, intensidad. Esto queda claro cuando un personaje atento a la repetición plantea que en ese momento quiere que “todo sea más intenso y rápido”. También el pintor del cuento

---

<sup>83</sup> El serialismo de Arnold Schoenberg – y de Cage y Boulez— supone la creación de un sistema total de la música que la provee de una supuesta gama infinita de permutaciones basadas en una limitada metodología compositiva.

<sup>84</sup> En *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999), Werner Wolf plantea que la intermedialidad entre literatura y música es más recurrente en narrativas animéticas. Según el autor, “as opposed to ‘thematization’ as a main form of covert intermediality, there is a form in which an equally non-dominant ‘other’ medium informs (a part of) a work, its signifiers and/or the structure of its signifieds in a more substantial, though still indirect way: so that this work or a part of it, while retaining the typical aspect of its dominant medium, it is iconically related to the non-dominant one and gives the impression of representing it mimetically, as far as that is possible. The result in this case is a seeming ‘imitation’ or ‘dramatization’ of the non-dominant medium, its quality, structure or typical effects, in the mode of implicit ‘showing.’” (44-45)

“House plan with rain drops” sugiere la importancia y la singularidad de la experiencia de la música cuando dice que desea “hablar de canciones en la pintura y conseguir la misma intensidad” (55).

Al igual que la mayoría de los cuentos de Rejtman, “Rapado” se conforma de tres momentos separados por elipsis marcadas en el texto con tres asteriscos. En la historia, Lucio decide cortarse el pelo en tres oportunidades y participa de un robo o un intento de robo en tres ocasiones. La curiosa recurrencia de fenómenos articulados en una virtual estructura ternaria se combina con un conjunto de elementos que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer. Este proceso de recursividad (de *ritornello*) se presenta, por antonomasia, en el motivo del pelo (pelo rapado, pelo que encanece, pelo teñido, pelo retocado) que funciona como un significante que opera para todos los personajes y parece cumplir una función más musical que narrativa.

Por otro lado, el empleo del tiempo presente en oraciones cortas que van acumulando acciones no matizadas por procedimientos descriptivos, contribuye a lo escueto del estilo. Retomando las ideas de Clement Rosset (2004) sobre el carácter idiota de lo real, Graciela Speranza (2006) ve en la literatura de Martín Rejtman una variable del realismo que intenta acercarse a lo real en su carácter a la vez insignificante y singular, monótono y silencioso, determinado y fortuito, idiota. El realismo –de superficie— sería, para Speranza, un minimalismo de la percepción que opera a partir de una sensibilidad desafectada: la constatación de las cosas y de las personas, súbitamente extrañadas, en un mundo real en el que se ha barrido por completo el sentido sin por eso derivar en el absurdo, la notación de una realidad regida por el azar de los encuentros y desencuentros, por las pasiones inútiles y sin objeto (26).

A partir de la inteligente lectura de Graciela Speranza se puede pensar que las descripciones de los hechos en la superficie, lo idiota, en la literatura de Rejtman,



puede ser entendido en conexión también con un nuevo sentido de temporalidad. En una narrativa en donde los personajes carecen de una noción de proyecto, la notación de lo infra-leve amplía la textura del presente. La narrativa de Rejtman desafía la lógica de causa y efecto y una teleología progresiva para asentarse en la repetición. Pero ésta no se trata de una repetición simple que reproduce lo dado, más bien estas narrativas exploran lo que Deleuze (1981) entendía por repeticiones dinámicas, una repetición del acto o el proceso de diferir. En este sentido, el recurso del *loop* sirve para pensar la relación entre repetición y diferencia en las ficciones de Rejtman.

Ampliamente utilizado en la música electrónica, un *loop* es un archivo de audio que se repite dentro de una composición, de forma tal que el final y el principio de la secuencia se encuentran en el mismo punto. Esta recurrencia no supone un proceso circular necesariamente completo y cerrado. La operación del *loop* desterritorializa la música porque el *sample* siempre se resignifica dentro de un nuevo conjunto. Por otro lado, aunque de hecho el *loop* introduce una diferencia a través de la repetición, la idea de un fragmento de una canción que vuelve una y otra vez sobre sí mismo de forma circular, capaz de autorreproducirse hasta el infinito, sugiere un presente constante, una pura contemporaneidad.

En *Personas en Loop* (2006), el crítico alemán Diedrich Diederichsen plantea que moverse en círculos y perderse del camino son las formas que adoptan las trayectorias de las personas en la sociedad actual, lo que se diferencia de las trayectorias lineales propias del progreso, signo positivo de la modernidad. Efectivamente, es posible leer la falta de proyecto de los personajes de las ficciones de Rejtman en términos de una circularidad que tiene la misma función estructural que el *loop* en la música. En *Rapado*, Lucio huye de su casa pero en el camino se le rompe la moto y tiene que volver. El fracaso de la huida no supone, sin embargo, que la trayectoria se cierra en un círculo perfecto. En su regreso a la casa, Lucio conoce a

Pablo con quien pasa la noche y el final del film sutilmente sugiere que algún tipo de relación se establece entre los dos muchachos. En otras palabras, Lucio está en el mismo lugar pero diferido respecto de sí mismo. A lo largo, de la película la cámara sigue en varias ocasiones las caminatas en círculo y sin ninguna dirección de Damián, pero en una de estas caminatas nocturnas éste conoce a Cecilia. La influencia del mecanismo del *loop* en la estructuración de la narrativa del film también se refuerza auditivamente. En varias ocasiones se repiten las mismas secuencias de sonido: el ruido de la aspiradora operada por la madre de Lucio o el que hace el hermano menor de Pablo cuando se desliza en *skate* de una punta a la otra, dentro del balcón de su casa.

Desde esta perspectiva de lo que supone vivir en el loop, las trayectorias de Silvia, en *Silvia Prieto*, y de Alejandro, en *Los guantes mágicos*, dan cuenta de los límites y las posibilidades que supone una falta de proyecto. Silvia renuncia a dos elementos del programa de progreso de la clase media: trabajar y ser madre. Incluso el comportamiento apático de Silvia supone una distancia respecto de la energía que la trayectoria de la línea ofrece en tanto promesa. *Los guantes mágicos* vuelve a repetir la trayectoria de la huida y la vuelta que se había presentado en *Rapado* con Lucio. Alejandro no tiene trabajo y tiene que utilizar su *Renault 12* como *remise* para trasladar a los pasajeros al aeropuerto internacional de Ezeiza. El auto, su bien máspreciado, que se supone que tiene que llevarlo a algún lado en realidad lo único que hace es ir y venir de y hacia un mismo lugar. En ambas películas, desechadas las posibilidades de movilidad ascendente, es decir, de ascenso social, el único recurso para estos jóvenes de clase media parece ser el merodeo, en un movimiento que puede ser leído, al igual que el *loop*, desde una perspectiva musical.

El mecanismo de la repetición es central tanto en los cuentos como en los filmes de Rejtman, pero los personajes perciben de diferente modo este fenómeno ya que

fluctúan entre entregarse a la indeterminación y la repetición o intentar controlar el tiempo. En “Música disco”, Lucas no percibe la repetición de manera negativa. En los pequeños loops se refleja cierta forma de presencia o contemporaneidad, porque el personaje está en un cierto lugar y un cierto tiempo, sin pasado ni futuro y la repetición le ofrece la promesa de algo nuevo, un instante en que “todo sea más intenso y rápido”<sup>85</sup>. Pero para otros personajes, la percepción de la repetición los deprime o frustra. En el cuento “Mi estado físico” el protagonista establece un vínculo entre la repetición y la reproducción, cuando al seguir una clase de gimnasia en un videotape se da cuenta de que esa serie ya la había hecho en una clase anterior: “Eso me perturba. Puedo notar las repeticiones del trainer cuando dice, ‘y uno y dos arriba hop’. Es la enésima secuencia, el mismo intervalo entre una flexión y otra. El problema no es tanto el tiempo que se repite sino que yo me di cuenta y ahora estoy demasiado pendiente”. Es interesante que en el cuento el personaje compare esa frustración con la que sentía al escuchar a su novia tocar escalas en el piano ya que esa valoración de la repetición es separable sólo para una percepción unidimensional del espacio musical. En otras palabras, evaluando la repetición de esa manera, el personaje la somete a la *representación*, pero en esa operación niega el hecho de la presencia de la repetición. Por el contrario, la percepción como representación reduce la diferencia, que introduce la repetición rítmica, a la mismidad, a la repetición de lo mismo.

Experimentar las relaciones de movimiento y descanso de las moléculas de la música –la diferencia que la repetición del ritmo introduce– supone abordar la música

---

<sup>85</sup> En *Lógica del sentido* (2005) Gilles Deleuze sostiene que pensar el acontecimiento exige elaborar una noción de tiempo distinta al Cronos clásico para lo cual retoma la noción de Aión, como un tiempo sin pasado ni futuro que divide constantemente el instante presente. En un libro anterior, *Diferencia y repetición* (2006), para dar cuerpo a la concepción de repetición como la pura forma de tiempo, Deleuze iba más allá de Nietzsche al sostener “el eterno retorno de la diferencia y la imposibilidad del retorno de lo mismo”. El retorno de un ciclo con una diferencia entendida ésta en términos de intensidades (126). Desde estas premisas, podemos pensar el loop no como una repetición simple, sino como una deriva que supone una diferencia y una ampliación de la dimensión del presente.

como afecto, como una intensidad que conduce una habilidad de afectar y ser afectada. Esto último es cierto sobre todo cuando se experimenta la música a través del baile. El cuento “Literatura” se inicia con el personaje principal bailando en una discoteca:

Paro un segundo de bailar y me doy cuenta de que estoy agitado, así que decido salir de la pista y tomarme un descanso. Ya hace casi tres horas que bailo sin parar ... Sin querer empiezo a seguir el ritmo de la música con el pie; pego golpes cada vez más fuertes contra el piso de madera y puedo escuchar el ruido de la suela de mi zapato junto con la música. De a poco empiezo a mover rítmicamente la cabeza también, a toda velocidad, hasta que los movimientos se convierten en convulsiones. Muevo todo el cuerpo como si estuviera en trance con tanta violencia que volteo el vaso de gin tonic que dejé apoyado sobre la mesa al lado del sillón. (45)

Este pasaje deja bien claro que la músicaailable es una música hecha para el cuerpo, en donde impera la potencialidad musical de las sensaciones por sobre los significados. La música tiene efectos sobre el cuerpo; lo afecta de un modo específico. En el cuento, la repetición rítmica positiva y el movimiento continuo producen la disolución de la barrera entre el yo y la música. Esta disolución eufórica lleva al personaje a olvidarse también de las circunstancias que lo rodean: “me doy cuenta de que no me acuerdo cómo volví a mi casa... De lo último que me acuerdo es de mi pie derecho siguiendo el ritmo de la música y de estar temblando frenéticamente. No me acuerdo del momento en que dejé de temblar, ni de nada de lo que pasó después” (48).

Un examen atento de la relación que otros personajes de Rejtman establecen con la música refuerza esta idea de que el baile es una línea de fuga, un escape a través de la desaparición y el desapego. Aunque nunca se presenta como un elemento extradiegético<sup>86</sup>, la música es importante para alguno de sus personajes en algunos, breves, momentos de su frágil existencia. En ningún momento Silvia es más libre que

---

<sup>86</sup> Rejtman le encargó al músico Diego Vainer la composición de un segmento de música instrumental para la secuencia de la nevada en *Los guantes mágicos*. Sin embargo, Rejtman decidió dejarla fuera de la edición final de la película quizás porque ésta hubiere agregado un énfasis en la narración y lo alejaría de su ya característico equilibrio minimalista. Este hecho evidencia que el director es altamente consciente del afecto que inevitablemente produce la música.

en la secuencia de la discoteca en la que baila sola. Esta escena es particularmente importante en la película. Beatriz Sarlo (2005) ha destacado que, como todos los otros ambientes, la discoteca en *Silvia Prieto* es un “espacio sin atributos”. La escenografía muestra solamente una pared blanca con luces de colores que se mueven, y los personajes bailan música electrónica sin letra solos, sin ningún extra alrededor. Esta presentación minimalista, junto a la fijeza del plano, refuerzan el carácter de mera superficie de la imagen<sup>87</sup>, lo que podría sugerir la falta de importancia de la música y el baile en la narrativa de Rejtman. Claramente, en la mencionada escena, estar en una disco no supone participar de un acontecimiento colectivo, es sólo bailar. Sin embargo, bailar en sí es algo. Según Steve Redhead(1993) con la electrónica surge un sentido de la danza en el que prevalece el sentido del trance por sobre el romance que caracteriza la experiencia de la música pop: “The trance-dance moves the body beyond



Figura 5: La experiencia de la música en *Silvia Prieto*

---

<sup>87</sup> En una entrevista con Pablo Suárez, Rejtman declaraba su interés por la bidimensionalidad: “El cine es superficie, porque más allá de la pantalla no hay nada” (47).

the spectacle of the ‘pose’ and the sexuality (‘romance’) of the look, into a ‘cyberspace’ of musical sound, where one attempts to implode (get into) and disappear” (1993, 33). En otras palabras, la música electrónica se basa en la ausencia de un sujeto originario, el “alma” del discurso del pop, en tanto la presencia de una voz primordial es sacrificada y subsumida en la pared reconstituida de sonidos digitales. Así, en la experiencia de la música electrónica colapsa el sentido tradicional de espectáculo y expresión del pop, en donde el “usuario” busca expresarse a través de la danza, ya que ahora es la materialidad del significante musical el que forma un espacio de olvido, en tanto el individuo que baila desaparece en el campo de sonido. Esta anulación de la barrera entre el yo y la música a través del baile habilita al mismo tiempo una profunda concentración sobre sí mismo y una desconcentración del entorno.

En un sugerente artículo Mariana Sanjurjo (2007) plantea que en todas las películas de Rejtman “el cuerpo se cuenta, está atravesado por el lenguaje” (144) pero esta perspectiva no considera los efectos particulares de la música sobre los cuerpos. Ciertamente, en *Silvia Prieto*, los cuerpos no aparecen: no producen (porque ya no hay trabajo), no desean (porque no se muestran escenas de sexo). Sin embargo, en la superficie de la pantalla, el cuerpo de Silvia está bailando<sup>88</sup>. La sola presencia de la música añade una tercera dimensión a la bidimensionalidad de la tela, el sonido crea un espacio. Por otro lado, si el trance en que entra Silvia en el momento del baile la lleva a la desaparición, esta desaparición es buscada por el personaje. Antes de ir a bailar, Silvia va al médico y comenta: “Lo único raro es que tengo menos de todo; pero las proporciones son las que tienen que ser. Menos pulso, menos presión, menos

---

<sup>88</sup> Siguiendo el estudio de Richard Birgit y Heinz Krüger (1997) sobre la cultura dance de las fiestas *raves* que se daban en las fábricas abandonadas desde fines de los 80’, podría pensarse que Silvia, al bailar, realiza un trabajo. Sin embargo, este baile es una forma provocativa de expresión porque no produce ninguna ganancia económica.

glóbulos rojos, menos glóbulos blancos, todo menos. Me siento más liviana. Es como si me estuviera preparando para levitar”. En una relación completamente diferente con la música que la que se tiene cuando uno “escucha música”, bailando Silvia se descorporealiza para salirse de sí pero se corporealiza en la música. El baile vehiculiza su proceso de abandono y disolución del ser que se completa cuando Silvia pierde sus documentos en la disco y en la siguiente escena comunica a la policía que no recuerda su número de identidad y que se llama Luisa Ciccone<sup>89</sup>. Este olvido de la identidad y la apropiación del verdadero nombre de la cantante Madonna señalan la distancia del personaje respecto de la interpelación tanto de la autoridad del estado como del sistema espectacular del pop. Por el contrario, en *Silvia Prieto* la subjetividad se presenta como una forma de experiencia de la música en primera persona resistente a la articulación o a la representación implicada en la categoría de sujeto. La subjetividad, más que la posición del yo, articula una forma de experiencia en donde el yo y el mundo son difíciles de distinguir.

De manera similar, en *Los guantes mágicos* la música es central para pensar la subjetividad de los personajes. Como señala Gonzalo Aguilar, en esta película Alejandro, como otros personajes de Rejtman, no tiene casa y está en perpetuo movimiento (2006, 55). Sin embargo, desde mi perspectiva su experiencia de la música lo provee de un ‘hogar’. No hay un momento en que el personaje sea más feliz que cuando convierte su amado *Renault 12* en una especie de discoteca andante, cuando “pasea” a su auto escuchando a todo volumen música house. El crítico musical Barry Edwards (1998) analiza cómo los movimientos repetidos del cuerpo, y en

---

<sup>89</sup> Fiel al carácter de sistema, en los filmes de Rejtman la música es compuesta por sus actores. Rosario Bléfari actúa en *Doli vuelve a casa* y *Silvia Prieto* e interpreta las canciones “Porvenir” en *Doli vuelve a casa* (música que se escucha en la radio cuando Doli llega a la casa de Hernán) y “Estrella Roja” de *Rapado*. Gabriel “Vicentico” Fernández Capello actúa y compone la música de *Silvia Prieto*. Luego, protagoniza *Los guantes mágicos*, en donde la música fue compuesta por Cristian Aldana, músico del grupo de rock El otro yo que aparece en *Silvia Prieto*.

particular un viaje o un movimiento corto repetido, dibujan una "textura" en el espacio. Como un fenómeno físico de ondas de aire que atraviesan los cuerpos y los objetos, testeando superficies y repercutiendo en los espacios, todo sonido codifica dinámicas de posicionamiento, tiempo y movimiento. Extendería este punto para aclarar el proceso general por el cual los territorios vienen a construirse dentro de un terreno, indicando la centralidad de la repetición – en el sonido o el movimiento – para la composición de lugares vividos. En otras palabras, el sonido puede construir un espacio dentro del que habitar. Por otro lado, en ese ambiente construido por medio de un muro de sonido potente en el que todos los “ladrillos son sonoros” se produce la libertad de una comunicación no sujeta a los parámetros del habla, ya que hablar es imposible. En una película en donde la mayoría de los personajes no pueden comunicarse, Alejandro y su novia Valeria se entienden cuando están bailando, precisamente porque no pueden escucharse.

En las narrativas de Rejtman el baile ofrece una línea de fuga. Hacia el final de *Los guantes mágicos*, Alejandro bailando solo en una discoteca de provincias encuentra su canción, “Vanishing Point” (New Order, 1989), en el que alguien canta: “Feel your heartbeat lose the rhythm/ He can't touch the world we live in / My life ain't no holiday / I've been through the point of no return”. Al igual que Lucio y Silvia, el proceso de retirada de Alejandro adquiere la forma temporal del retraso. El título de la canción, línea de fuga, es bastante significativo porque en ese momento es como si el cuerpo de Alejandro se desvaneciera bailando. De hecho, el personaje desaparece porque es el final y la película no ofrece una clave para vislumbrar el sentido que seguirá su deriva.

Aunque la música afecta sobre todo los cuerpos de los personajes, la relación que éstos establecen con la música no es unívoca en las películas de Rejtman. En *Los guantes mágicos*, Cecilia también encuentra su canción, pero no en la discoteca, sino



en la televisión cuando se emite el documental “Rock hasta que se ponga el sol” y escucha a León Gieco cantando “Hombres de hierro”. A diferencia de Alejandro, quien se apropia de la música a través del baile, sacándola del orden de lo general para instaurarla en el de la diferencia, Cecilia no se apropia de esa canción en el presente. Por el contrario, la referencia musical le hace ver que pertenece a una generación cuya juventud ya está perdida, lo que termina de deprimirla. Según Roland Barthes (1986), para que la música irrumpa en la lengua, es necesaria una cierta capacidad física de la voz del cantante que permita que ésta se instale en el cuerpo del mismo. En *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996), Simon Frith retoma esta idea del vínculo entre voz y cuerpo y la utiliza para entender el baile como una práctica que, vicariamente, reinstala la voz en el cuerpo del que baila y, de esta manera, le permite experimentar el mismo placer que el intérprete obtiene cuando produce la música (193). En otras palabras, para este autor tanto escuchar música pop, como bailarla son en sí mismos actos performativos ya que bailar no sólo es “a form of enhanced listening”, sino también “... an ideological way of listening, it draws our attention to arguments about its own meaning” (224).

En el mundo del despojo, algunos de los personajes de Martín Rejtman saben encontrar fugazmente lo que Barthes entendía como la cualidad del lenguaje de la música, esa parte que no se dice, que no se articula, el sentido obtuso: “En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario. En lo no articulado está fuera del sentido o sinsentido, está metido plenamente en la significancia” (1986, 278)<sup>90</sup>. Aún en los lugares más “planos” de sentido estos personajes logran pequeños destellos de experiencia cuando la música

---

<sup>90</sup>Tanto la comunicación como la significación, dice Barthes (1986), producen signos obvios, descontados, estereotipados, símbolos cuya claridad es construida culturalmente. Es más importante ir en búsqueda de sentidos obtusos, de esos cuasi-signos que se esconden entre los pliegues menos previsibles del discurso, que golpean más que a la mente, al cuerpo del lector (78-92).

se hace cuerpo en el baile, escapando de los sentidos obvios para sentir intensa y brevemente una significancia.

### ***Voces blancas: el afecto de lo neutro***

Es recurrente la observación de que el “Nuevo Cine Argentino” abandonó las demandas identitarias y políticas de las que se habían hecho cargo generaciones de cineastas anteriores (Bernades: 2002). Como bien señaló Emilio Bernini, en las películas filmadas en la década de los noventa “la política, como práctica identitaria y como potencia de transformación, ha fracasado, o no interesa a la ficción” (2003, 104). En efecto, los finales abiertos, la ausencia de énfasis, la ambigüedad de los personajes, la trayectoria algo errática de las narraciones, la omisión de datos nacionales contextuales y el rechazo al cine de tesis (Aguilar, 2006: 27), son algunos de los índices de la distancia que separa las producciones del “Nuevo Cine Argentino” de una tradición cinematográfica que, recurriendo a un fuerte código alegórico, había respondido de manera especial a las demandas políticas e identitarias que la radicalización política de los años setenta y la reconstrucción democrática de la siguiente década imprimieron sobre la producción cinematográfica.

Claramente, las películas de Rejtman no dan cuenta de esta particular relación entre práctica cinematográfica y política. Sin embargo, aunque sus filmes no se ocupen explícitamente de la represión durante la dictadura militar, o no den cuenta en clave realista de conflictos sociales, la mirada de Rejtman sobre la superficie del mercado no es superficial. En sus “comedias sin felicidad”, el retrato de las lógicas del intercambio en el mundo contemporáneo supone una crítica del valor que es una crítica de la economía política. El humor extraño de *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* invita a repensar una definición de economía al plantearla como un espacio heteronómico, pensado esto como la ruptura de su aislación o autarquía. De

esta manera, en las narrativas la economía es política, pero no sólo en un sentido restringido, sino ontológico: la estupidez de los personajes para actuar en un sistema regido por el cálculo lleva al espectador a reconsiderar el carácter histórico y contingente de la noción de bienes y el modo de distribución de los mismos.

Por otro lado, vista en su conjunto, la obra de Rejtman se posiciona políticamente dentro de la cinematografía local. En su seminario en el Collège de France, Roland Barthes (2003) definía lo neutro, o más bien el “deseo de lo neutro”, como aquello que “desbarata el paradigma”, aquello que no permite resolver el sentido por el método binario porque busca la suspensión de los discursos de oposiciones apremiantes (51-3). Dentro de la cinematografía argentina, el cine de Martín Rejtman es una clara opción por lo neutro. En una encuesta a jóvenes directores realizada en 1994 por la revista *Film*, el mismo Rejtman sugiere esta conexión cuando declara que la falta de “grandes problemas” en sus películas era parte de “una batalla más general (...) en la Argentina, que es un país problemático y hecho de problemáticas, donde lo único que se hace es analizar la problemática de nuestras vidas o de la sociedad. Y al ser ese análisis tan consciente, la vida y la sociedad quedan de lado; lo único que queda es la problemática” (Bobillo, 2003: 161).

Al despuntar la década de los ‘90, el crítico Raúl Beceyro diagnosticaba: “el cine argentino está muerto”. Esa opinión era compartida, aunque quizá no tan extremadamente, por críticos y estudiosos del cine en general, tanto como por el propio público, alejado de los escasos filmes argentinos que se estrenaban. El agotamiento de algunas propuestas estéticas y temáticas se hacía evidente, pero por sobre todo, se profundizaba la caída en la producción ante la ausencia de una política de créditos viable y amplia<sup>91</sup>. Paradójicamente, en paralelo a esa caída percibida como

---

<sup>91</sup> En los primeros años de la década de 1990, la cinematografía argentina se encontraba en franco declive. De las 1800 salas que había en el país en 1970 se pasó a 280 en 1992. Ese mismo año, se produjo el menor número de estrenos nacionales de toda la historia del cine sonoro: nueve.

“muerte” del cine argentino, se multiplicaban las escuelas y los centros de formación cinematográfica, atendiendo a las demandas de un público joven que desbordaba las matrículas. Signo evidente de ese deseo de renovación fue una encuesta realizada por el crítico Sergio Wolf en 1994, entre los realizadores de menos de 40 años. La mayoría de los entrevistados tenía formación más o menos sistemática en escuelas o talleres. Sin embargo, casi ninguno de ellos reconocía una tradición en el cine argentino en la cual poder filiarse, aunque reconocieran marcas y gustos por algún que otro realizador argentino (como Leonardo Favio o Rodolfo Kuhn). Esta proclamación de una desconexión con la historia del cine argentino y la declaración de que el lenguaje cinematográfico local estaba museificado llevó a Sergio Wolf a definir rápidamente a la nueva camada como una “generación de huérfanos”<sup>92</sup>.

Es en este contexto de disconformidad general con la retórica existente que debe entenderse la propuesta de un cine de la “neutralidad” que implica empezar de cero, para volver a darle a los elementos del discurso cinematográfico un nuevo valor de uso. En otras palabras, el ascetismo de Rejtman sería parte de un esfuerzo consciente por huir de la retórica del cine argentino de los ‘80. En la misma encuesta, refiriéndose a *Rapado*, Rejtman dice: “Cuando empecé a filmar me di cuenta que tenía que darle yo mismo valor a cada uno de los elementos con los que iba a trabajar. Veía que, en ese momento, ninguno de todos esos elementos tenía valor. Ni los planos (que estaban banalizados), ni los actores (que actuaban otra cosa, nunca actuaban la película), ni los guiones y los diálogos (que eran un vehículo para la poética o la ideología de los directores)” (1994, 12).

---

<sup>92</sup> En “Un proyecto inconcluso”, el crítico Emilio Bernini plantea la interesante hipótesis de que las producciones fílmicas de la década de los 90’ estarían retomando, quizás de manera impensada, los programas estéticos de “cineastas modernos” de los años 60’ como Rodolfo Kuhn, David José Kohon o Leonardo Favio. El proyecto de estos cineastas había sido interrumpido por la escalada de radicalización política y la dictadura de los 70’ pero no fue retomado por los cineastas de la década de 1980, más preocupados por el testimonio y la denuncia de la represión que había tenido lugar en el país.

Si se observa la trayectoria fílmica de Martín Rejtman se percibe una progresión lógica que va desde el ascetismo visual y sonoro de *Doli vuelve a casa* al desborde verbal, de la trama y cómico de *Los guantes mágicos*. De los silencios de *Rapado* se pasa a diálogos más intencionados, una voz en off, y desviaciones extrañas de la trama en *Silvia Prieto*. De película en película, también se registran cambios en el ritmo de la narración y en la velocidad del habla de los personajes. Si el ritmo del habla de Lucio es el del retraso, la velocidad de la voz en off de Silvia recuerda al narrador de una película de Truffaut. Sin embargo, la estética sigue siendo minimalista porque Rejtman mantiene estable la obsesión por el equilibrio y la falta de énfasis. De esta manera, visto en perspectiva, se vuelve evidente el carácter programático de su minimalismo. El control sobre los elementos del discurso cinematográfico, que va incorporando elementos de película en película, obedece a una estrategia de reapropiación del código de representación. Lo que hace Rejtman es separar los elementos del discurso fílmico para darles un valor al establecer nuevas relaciones entre los mismos.

En la estética de Rejtman, el bricolaje de lugares comunes y clichés a partir de la cual se arman sus narrativas no hacen más que poner de relieve el carácter artificial de la realidad: cómo nuestra vida está armada de lugares comunes y frases hechas. Pero esta crítica funciona también al interior del campo cinematográfico. El habla de los jóvenes del cine de Martín Rejtman se contrapone de forma abismal a los modos predominantes del habla de los jóvenes en el cine argentino de los primeros años de la década de los '90. Al momento de su estreno, *Rapado* tuvo escasa repercusión de público y no fue bien recibida por la crítica. Sin embargo, en el contexto en que fue producida, y en relación con otras imágenes sobre la juventud que circulaban en ese momento, *Rapado* era una película casi militante. La escasez de los diálogos en este film no sólo era un modo de recorrer los espacios vacíos de la adolescencia, era

también un modo de romper con las formas de habla establecidas. Frente al discurso declamativo y explicativo de personajes como el de Martín Nunca en *El viaje* (Fernando Solanas, 1990)<sup>93</sup>, la estética de video-clip que banalizaba los modelos de la cultura juvenil de los '60 en *Tango Feroz* (Marcelo Piñeyro, 1993)<sup>94</sup>, y la verborragia acelerada y costumbrista de los personajes adolescentes de la TV de ese momento (en series como *Pelito*, *Clave de Sol*, *Socorro 5to. Año*, *Grande Pá*, *Verano del 98*, entre otras), el silencio de Lucio se presentaba como una forma de expresión que, a través del retraimiento y la reducción al mínimo, reinauguraba el espacio de lo posible. En este sentido, el grito gutural de la cantante de El otro yo y el deseo de *Silvia Prieto* de comprarse un “canario anaranjado que no cante” son otros intentos de decir algo evadiéndose de las formas establecidas del habla.

El rechazo que generó *Rapado* no se debe solamente a que su estilo minimalista de actuación rompía con las convenciones de actuación del cine argentino. A diferencia de jóvenes rebeldes portadores de una utopía de transformación social, representados en *Tango Feroz* o *El viaje*, la pasividad de Lucio en *Rapado* lo presentaba como un sujeto no politizable en los términos en que esto se entendía en ese momento. Antes que un enfrentamiento abierto al orden, en la narrativa de Rejtman los personajes y la voz narrativa son transformados por su reducción a un “mínimo”: el hastío y la pérdida de subjetividad los lleva al centro nidificado de la absoluta neutralidad. Pero esta neutralidad, este afecto de lo neutro, supone, por un lado, una disidencia respecto del deseo de consumo imperante en el capitalismo y, por

---

<sup>93</sup> Para un análisis de la retórica del padre ausente y el discurso del latinoamericanismo en *El viaje* (1990) de Fernando “Pino” Solanas, véase el artículo de Deborah Shaw.

<sup>94</sup> Laura Martins (2001) analiza la estética de videoclip de *Tango Feroz* (1993) y su vaciamiento de la historia. Aun retratando la vida de un joven rebelde, el film de Piñeyro reproduce los códigos estéticos de la televisión y la publicidad y presenta una noción de política e historia como escenarios de un espectáculo melodramático (165). Estrenada en los primeros años de la década menemista, *Tango Feroz* tuvo un notable éxito entre el público adolescente y su estrategia de distribución invitaba al gesto compulsivo de consumo. Fue una de las películas que más recaudó en concepto de *merchandising* durante esa década.

otro, pensar una subjetividad a partir no de la afirmación sino de la indiferencia. En este sentido, en contra de los valores energéticos de la sociedad capitalista, la fatiga de los personajes rejtmánicos es una ‘intensidad’ que el orden social no reconoce. En las narrativas consideradas, lo neutro es el campo de las intensidades no paradigmáticas que introducen una sutileza en el paradigma: una combinación alternada de velocidad y lentitud, una dinámica de movimiento y reposo, una “pasividad activa” que destruye la dialéctica e instaura lo neutro como acción y quietud.

Este “deseo de lo neutro”, que busca la suspensión de los discursos de oposiciones apremiantes, no debe entenderse como sinónimo de indiferencia política. Claramente, la levedad es una característica fundamental del cine de Rejtman pero ésta funciona en contra del subrayado grueso de la retórica del cine argentino anterior. Lo neutro sería un pliegue que desestabiliza ese sistema de oposiciones, una clave para salir del encierro inscripto en ese lenguaje. Aunque su cine cita literalmente banalidades, la opción de Rejtman por lo neutro no es banal. Rejtman no describe el mundo “tal cual es” para festejarlo. El situarse por fuera de las alternativas retóricas existentes en ese entonces no lleva a la eliminación de toda alternativa. Más bien, poco a poco, casi desde cero, Rejtman va construyendo su propia retórica y una forma de hacer ver las transformaciones económicas de la década de los noventa. Su cine rehúye ofrecer un discurso de la identidad y se sitúa en la superficie para mostrar la banalidad de esos discursos pero, en varios momentos, presenta unos desvíos respecto de esas dinámicas establecidas y esperadas y nos sorprende con ciertos atisbos de experiencia, subjetividades en el presente, todavía sin proyecto.

## CAPÍTULO TRES

### **YO ERA UNA CHICA PUNK Y MODERNA: LA VIOLENCIA GRATUITA Y EL PODER DE LO FALSO EN CÉSAR AIRA**

Lo virtual posee una realidad plena, en tanto que virtual.  
Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*.

César Aira es uno de los escritores argentinos contemporáneos más prolíficos. Desde su primera novela, *Moreira* de 1975, ha publicado más de sesenta títulos que, considerados en su conjunto, conforman una obra marcada tanto por la brevedad como por el exceso. Brevedad, porque sus “novelitas”, como Aira mismo las llama, cuentan en promedio con tan sólo cien páginas. Exceso, porque sus ficciones son el resultado de una verdadera producción en serie. Durante la década de los noventa, esta producción se multiplicó de manera exponencial, para llegar a un promedio de tres novelas por año, distribuidas por sellos editoriales tan disímiles como los multinacionales Emecé y Randolph-Mondadori o pequeñas editoriales alternativas como Viterbo, Interzona, Eloísa Cartonera o Mansalva.

Pero el exceso es también uno de imaginación. Las novelas de Aira rompen con los códigos de verosimilitud mediante la violación de todas las reglas del relato realista convencional. En *Las vueltas de César Aira*, una de las primeras interpretaciones detenidas del conjunto de la obra de Aira, Sandra Contreras señala que casi todas las ficciones de este autor parten de los núcleos del relato popular, la historia de amor y las peripecias de la aventura, pero malogran las expectativas del lector al deconstruir y reconstruir estas modalidades narrativas tradicionales, mezclando la fábula, el humor, la paradoja, la reflexión teórica y el absurdo (13). La influencia de los motivos y los códigos del videoclip y de la televisión es también clave para entender el desarrollo espectacular de las tramas: en las novelas de Aira los



eventos se suceden a un ritmo vertiginoso que propulsa un desvío progresivo del realismo y hace caer los relatos en el delirio apocalíptico característico de los finales<sup>95</sup>.

Al igual que otras escrituras postmodernas, que se construyen a partir del pastiche, podría considerarse el delirio de la ficción aireana como el resultado de la excesiva intermedialidad con los discursos de los medios de comunicación masiva. Sin embargo, en los últimos años, diversas intervenciones críticas han ofrecido otras explicaciones para el absurdo aireano señalando el rescate y la transposición literaria de los procedimientos vanguardistas que su obra manifiesta. Apelando al gesto primigenio de las vanguardias históricas, cuyos procedimientos creativos se basaban en el azar, César Aira sitúa el “continuo” o la “huida hacia delante” en el centro de su poética (Montaldo, 308; Contreras, 21). En este sentido, Sandra Contreras apunta a privilegiar el imperfeccionismo como una clave para entender la obra de Aira. En efecto, el procedimiento de la “huida hacia adelante”, supone continuar escribiendo sin nunca volver atrás para corregir o para respetar la coherencia de la trama. Entre los críticos que sitúan la obra de Aira en relación con la vanguardia, y en particular el surrealismo, Graciela Montaldo (“Una literatura que lo puede todo”) se detiene en su concepción de obra como “adefesio” y de escritor como “idiota” para encontrar la radicalidad de Aira en su planeada “improductividad”<sup>96</sup>. En una línea de interrogación similar, Graciela Speranza (“César Aira, literatura *ready-made*”), toma de Georges Bataille la categoría de “lo informe” como herramienta conceptual para entender la

---

<sup>95</sup> La influencia del cine catástrofe de clase B es evidente en los finales apocalípticos de las novelas de Aira: “Cuando [los libros recientes de Aira] se aproximan al final, aceleran, los componentes de la narración comienzan a combinarse cada vez con una avidez más desesperada y la trama a apretarse, como si quisiera alcanzar un estado de máxima densidad o se pretendiera producir una suerte de bombardeo de partículas narrativas que arrastrara al lector hasta la apoteosis del final” (Reinaldo Laddaga: 2001, 46).

<sup>96</sup> Los finales precipitados y catastróficos suponen también la dilapidación de todo el capital narrativo acumulado a lo largo del relato. Graciela Montaldo ha interpretado este gesto, junto con el de “la huida hacia adelante”, en términos de una improductibilidad radical de la literatura. En “Una literatura que lo puede todo”, Montaldo plantea que las narrativas de Aira son máquinas solteras y antiinstitucionales que funcionan como monstruos: su carácter único, su idiotismo, no produce nada (2005, 153).

obra de Aira, y el “continuo” como su fuerza operativa, a la vez que señala la fuerte influencia del recurso del *ready-made* de Marcel Duchamp en sus procedimientos narrativos<sup>97</sup>.

Imperfeccionismo, improductividad, radicalidad. Antes que una economía comunicativa, la narrativa de Aira presenta una noción de “gratuidad”. Las tramas de las novelas resultan excesivas porque subordinan el sentido a la “expansión” textual. Pero el delirio de la narrativa aireana, su exceso, permite dar cuenta de también de otro sentido de lo radical. Más allá de su gesto vanguardista, un análisis detenido de las novelas de Aira de los noventa, en particular de aquellas que tratan sobre las derivas de los jóvenes de clase media y su relación con un consumo espectacular, revela un uso alternativo del simulacro, lo que posibilita pensar un sentido también alternativo de la subjetividad. Escritas desde el horizonte del espectáculo contemporáneo, en las ficciones de Aira los jóvenes repiten imágenes mediáticas, pero las performances de violencia que los personajes protagonizan suponen una repetición desplazada de esos mismos elementos preconstituidos. La violencia y la performance de la repetición del simulacro posibilitan un movimiento de devenir en la aparente autoidentidad de la imagen familiar. Antes que la repetición serial y vacía de las apariencias externas de un modelo distante, la apropiación del simulacro en Aira es una afirmación de la posibilidad misma de lo diferente, de un cuerpo monstruoso: el movimiento constitutivo de una subjetividad en exceso.

---

<sup>97</sup> Aira mismo ha contribuido a esta línea de interpretación con diversos artículos en donde sostiene que su función como escritor-artista es inventar mecanismos que produzcan las obras de arte por sí mismos. Para señalar la importancia del azar como procedimiento, Aira menciona la figura del músico norteamericano John Cage, cuya obra *Music of Changes* fue creada mediante los hexagramas del *I Ching*. También el artista plástico Duchamp y su concepto de ‘ready-made’ se presenta en toda la obra de Aira, quien trabaja a partir de los materiales de la cultura baja o de clase B, los códigos de la televisión, el relato popular, los clichés, combinados de manera azarosa y delirante con otros registros de la cultura alta. Los artículos más importantes en donde César Aira habla de sus operaciones conceptuales con la literatura son “Ars narrativa” (1994), “La innovación” (1995), “La nueva escritura” (1998) y “Dos notas sobre Moby Dick” (2001).

### *Territorios y simulacros de los años noventa*

Si bien los textos de César Aira se alejan de una descripción realista de la cotidianeidad, sus tramas se asientan plenamente en el territorio urbano de una Buenos Aires permeada por los mecanismos económicos y culturales de un capitalismo globalizado. Referidos a través de estereotipos mediáticos, los motivos de la nueva pobreza y la precarización del trabajo producto de las políticas neoliberales permean las ficciones de Aira. *La guerra de los gimnasios* (1993), *La mendiga* (1998), *La villa* (2001) y *Un sueño realizado* (2001) atraviesan la geografía urbana estratificada, escenario del encuentro entre jóvenes de clase media y sujetos desplazados por el sistema<sup>98</sup>. La focalización en los jóvenes de clase media sirve para poner de relieve la ambigua posición de la Argentina dentro del capitalismo globalizado. Las lesbianas punks de *La Prueba* (1992) y las jóvenes modernas de *Yo era una chica moderna* (2005) sostienen un fuerte vínculo con la cultura de consumo y la cultura mediática, pero su comportamiento revela la posición periférica de la Argentina dentro de la estructura económica de poder global<sup>99</sup>.

En un sugerente artículo que discute el motivo del consumo fantástico, Dierdra Reber plantea que Aira establece una distancia crítica respecto de éste, ya que sus narrativas presentan subjetividades y afectos contrarios al sujeto racional cartesiano demandado por el capitalismo (395). Para dar cuenta de esta nueva subjetividad, Reber sostiene la existencia de una oposición entre la virtualidad de las imágenes recibidas

---

<sup>98</sup> Para una consideración sobre la representación del espacio urbano en la narrativa de Aira, véase Young.

<sup>99</sup> En "Territorios del presente" Josefina Ludmer plantea que después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas, otros mundos que no reconocen moldes tradicionales y que trazan otras fronteras al absorber, contaminar y desdiferenciar lo separado y opuesto (2004, 107). El movimiento de contaminación y desdiferenciación es clave para entender a los jóvenes de clase media presentes en la narrativa de Aira. Estos se presentan como subjetividades en el límite que funcionan en el adentro-afuera. Los textos mismos llevan la marca de esa contaminación o desdiferenciación no sólo en la construcción de los personajes, sino también en el nivel de las tramas, la construcción de las voces y en las adscripciones de género.

por los medios de comunicación masivos, que serían ontológicamente falsas, y el conocimiento adquirido a través de una experiencia corporal (338). Aquí me permito sugerir otra interpretación sobre la presencia de lo virtual en Aira. Si consideramos las novelas editadas en los años noventa, no existe tal dicotomía que desacredite la virtualidad para rescatar la materialidad. En estos textos, no sólo los protagonistas repetidamente refieren al mundo a partir de nociones recibidas y representadas virtualmente en los medios, sino que el propio armado de las tramas da cuenta de una penetración del universo realista construido en el interior de lo televisivo<sup>100</sup>.

Antes que establecer una oposición tajante entre fenómenos materiales e imágenes virtuales, sugiero que las ficciones aireanas de los noventa trabajan a partir de una contaminación entre los dos niveles. Las jóvenes de *La Prueba* y *Yo era una chica moderna* protagonizan performances de violencia gratuita que provocan una apertura de lo existente a partir de una actualización de lo posible. Partiendo de la repetición de estereotipos massmediáticos y renunciando a prescribir un curso determinado de acción, los textos afirman una lógica del azar que libera a la juventud hacia desarrollos de la subjetividad que se manifiestan en deformidades absurdas de los cuerpos.

Los relatos de Aira ofrecen una mirada sobre la sociedad contemporánea y sus fenómenos de consumismo, escapismo, globalización e hiperrealidad pero, más allá de las referencias a estos aspectos en la diégesis de los relatos, los textos presentan una dinámica de lo actual y lo virtual que invita a reconsiderar el lugar del simulacro como la forma en que se organiza nuestra experiencia. Para Jean Baudrillard (2005), en la

---

<sup>100</sup> Jesús Montoya Juárez divide la obra de Aira en un “corpus canónico”, formado por las novelas editadas en los años ochenta como *Ema la cautiva*, *La liebre* o *Una novela china*, que se dejan leer como narrativas nacionales, reescrituras de la historia o literatura de viajes, y que se diferencian de ‘novelitas’ publicadas en los noventa, entre las que se encuentran *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de flores*. Estas últimas formarían parte de una “serie b”, en la que el procedimiento de la producción masiva de los textos se acompaña del uso masivo de la cultura de masas (53).

contemporaneidad los simulacros ya son “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -precesión de simulacros- y el que lo engendre” (10). Lo que se genera, entonces, según Baudrillard, es una “sustitución de lo real por los signos de lo real” (11). Esta noción del simulacro, como la repetición serial de las apariencias externas de un modelo distante, prevalece en los análisis contemporáneos de la cultura de masas. Al enfatizar la noción de copia degradada, la lectura de Baudrillard revela un sentimiento nostálgico por un viejo sentido de realidad. Por el contrario, en lugar de pensar el simulacro como una representación vacía o fallida, Gilles Deleuze trabaja sobre la posibilidad que el simulacro ofrece en tanto “asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como defundamento” (1994: 306).

Deleuze desarrolló su concepto de simulacro principalmente en *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*. En el ensayo “Simulacro y filosofía antigua” recupera la reversión nietzscheana del sistema de valores inherente en la jerarquía platónica de original y copia. En su concepción del simulacro la dirección de la evaluación se invierte: las diferencias se destacan por sobre las equivalencias, las apariencias por sobre las esencias. Así, la simulación es evaluada positivamente: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. [...] El simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instaure el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas” (*Lógica del sentido*: 1994, 263-7).

Esta reconsideración deleuziana del simulacro deja de interpretar la repetición en términos de su distancia respecto de una identidad fundadora, o como reproductora de

lo dado, para entenderla como el retorno de la diferencia. La repetición rompe con el modelo de la representación: no es la vuelta de algo que ya ha sido, sino la creación de lo nuevo. En este sentido, la simulación se presenta como parte de un movimiento constitutivo, como la expresión del poder transformador de lo falso donde de la repetición desplazada de las figuras de lo dominante puede crear una nueva sensibilidad ya no necesariamente legitimada por esas verdades<sup>101</sup>.

Es desde esta lectura subversiva del concepto de simulacro que planteo que el “exceso” característico del delirio aireano refiere a una operación de sobrecodificación que vuelve el simulacro contra sí mismo, al intensificar la espectacularización de este fenómeno capitalista. Para dilucidar estos aspectos, en este capítulo discutiré dos novelas de Aira que ficcionalizan las derivas de jóvenes de los noventa. En primer lugar analizaré la violencia de las punks de *La prueba* como una resistencia a las categorías de la sociología de la juventud y al flujo espectacular de imágenes y mercancías. Luego consideraré el devenir *queer* de la subjetividad y del mundo en *Yo era una chica moderna* como la expresión productiva de un ejercicio de la simulación. Finalmente, en la última sección, evaluaré el uso particular de los motivos y técnicas de los medios de comunicación, la importancia de la repetición desplazada de las figuras de lo dominante y el poder de lo falso, presentes en las narrativas, como formas de críticas de la participación en la esfera visual de la contemporaneidad.

---

<sup>101</sup> Para Deleuze es Nietzsche, como pensador del eterno retorno, quien aparece más vinculado a esta noción de simulación. En el eterno retorno, la repetición es la expresión suprema de la voluntad de poder que desea la subversión del mundo de la verdad y la representación. El eterno retorno es, para Deleuze, sólo la repetición de aquello que difiere de sí mismo o, en términos de Nietzsche, la repetición de aquellos seres cuyo ser es el devenir (*Diferencia y repetición*, 126). En “Theatrum Philosophicum” Foucault también recupera el histrionismo de la concepción nietzscheana de simulación.



Figura 6: *Los fantasmas*

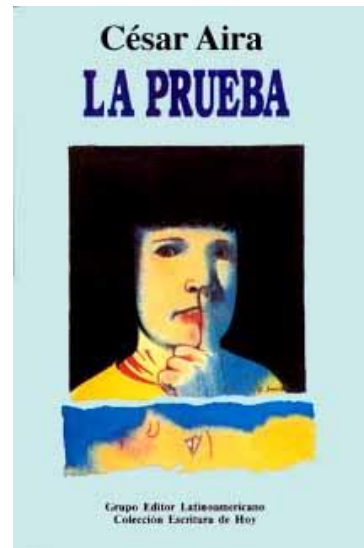


Figura 7: *La prueba.*

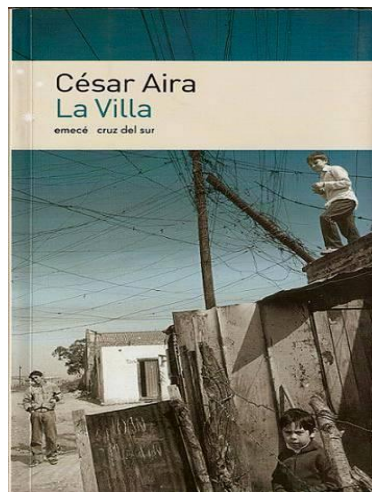


Figura 8: *La villa*

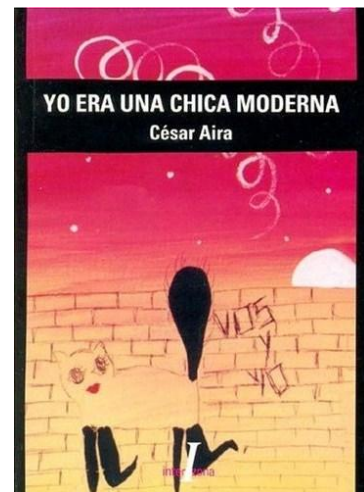


Figura 9: *Yo era una chica moderna*

## *La juventud y la apropiación del espectáculo en La prueba*

La imagen dialéctica es un relámpago esférico  
que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito.  
Walter Benjamin

La década de los noventa en la Argentina se prefigura en una imagen: pobladores de los barrios más pobres del conurbano bonaerense invaden supermercados, roban las mercaderías y provocan numerosos destrozos. Curiosamente, las imágenes de los saqueos ocurridos en mayo de 1989 se repitieron, pero magnificadas, durante el estallido social de diciembre del 2001. Nuevamente, en un gesto de la profunda crisis que atravesaba el país, cientos de argentinos irrumpieron en supermercados, causando destrozos y vaciando sus estanterías. Esa vez nadie se preocupó de cubrirse el rostro o de eludir las cámaras de televisión. Ahora saqueadores, comerciantes exhibiendo sus escopetas, políticos y periodistas explicando la situación al mismo tiempo en que esta sucedía, todos coincidían en la pantalla de los televisores. Durante la década de los noventa, fueron los medios de comunicación masiva los que decididamente configuraron esa zona gris donde interactúan la vida cotidiana y la violencia, la economía y la política.

Pero en los diez años que separan los saqueos fueron las imágenes de la publicidad y los programas de entretenimiento los que monopolizaron las pantallas de los argentinos. Las severas políticas de signo neoliberal, que caracterizaron a la época menemista, provocaron al mismo tiempo un aumento de los niveles de exclusión social y una expansión del consumo hasta entonces nunca conocida<sup>102</sup>. La apertura

---

<sup>102</sup> El menemismo adviene al poder en la Argentina en 1989 cuando Carlos Saúl Menem fue elegido, principalmente, por amplios sectores populares a partir de su presentación como el heredero de los sueños "justicialistas", aunque terminó haciendo exactamente lo contrario al poner en práctica ideas sociales y económicas neoliberales. En efecto, el modelo económico, social y cultural instalado durante la década del noventa difiere en un todo de la primera, segunda y hasta la tercera presidencia de Juan Domingo Perón. Beatriz Sarlo (1990) tempranamente reconoció el particular estilo de la gestión de Menem. Sus principales rasgos fueron la banalidad, el entendimiento de la política y la diferencia de opiniones como obstáculo para la voluntad presidencial, el discurso cínico y excesivo plagado de



cambiaría impulsó la desindustrialización y el desempleo, pero también la generalización de la compra a crédito, la invasión de marcas y productos extranjeros exhibidos en los flamantes *shopping centers* de la ciudad. En *Escenas de la vida postmoderna*, Beatriz Sarlo describe muy bien cómo la juventud fue el sujeto privilegiado de estos cambios: “El mercado toma el relevo y corteja a la juventud (...) le ofrece un verdadero folletín hiperrealista que pone en escena la danza de las mercancías frente a los que pueden pagárselas y también frente a esos otros consumidores imaginarios que no pueden comprarlas” (43). Como otro subproducto del mercado capitalista, los medios de comunicación masiva hegemonizaron la organización de la dimensión simbólica del mundo social. En el marco de un empobrecimiento creciente de grandes masas de la población, la sociedad de consumo produjo estilos de vida asociados a lo juvenil. La juventud se convirtió en el consumidor privilegiado y los mitos de la “belleza y felicidad” asociados a lo juvenil configuraron la estética predilecta del mercado.

La ideología del consumismo, cuyo paisaje describe Sarlo, la mediatización de la vida cotidiana y la cultura publicitaria de la “belleza y felicidad” juvenil son el punto de partida de *La prueba* de César Aira. Esta breve novela, publicada en 1992, trata sobre Marcia, una adolescente virgen, tímida y deprimida, que un día es interpelada en la calle por dos chicas punk que dicen llamarse Mao y Lenin y que pretenden ser lesbianas: “-¿Querés coger?”, le dicen. Un poco a regañadientes, pero llena de curiosidad, Marcia acompaña a estas chicas a un local de comida rápida. En el *Pumper* las punks intentan seducirla y Marcia intenta entender a esas jóvenes tan

---

hipérboles, la destrucción del mito del 17 de octubre (ese día Menem firma el decreto que reglamenta el derecho de huelga) y la idea fiscalista de ciudadanía (1-4). Debido a estas características, en este capítulo al tratar la década de los noventa, utilizaré el término de menemismo, en lugar de peronismo, ya que referir a “menemismo” supone aludir a un régimen neoliberal y a un estilo de hacer política que va en contra de la transparencia, de la independencia de poderes y que promueve una ideología neoconservadora (Wortman: 2004).

diferentes a ellas acudiendo a lo que conoce: el consumo de los programas de televisión y el rock. La aventura y lo verosímil del relato adquieren un giro inesperado cuando Mao y Lenin deciden darle a Marcia una prueba definitiva de su amor. Se dirigen a un supermercado *Disco* y, en nombre del “Comando del amor”, roban las cajas, incendian el establecimiento y matan a empleados y consumidores con una violencia hiperreal.

En una sugerente lectura de las escenas finales de *La prueba*, Josefina Ludmer plantea que la violencia extrema de las punks no es otra cosa que “la violencia del consumo y la modernización de los años noventa en la Argentina” (1999, 366). Efectivamente, las punks atacan a los consumidores en un supermercado, espacio por excelencia de la sociedad de consumo. Asimismo, Ludmer sugiere que la destrucción se relaciona con la “revolución del espectáculo y la imagen” que también tuvo lugar en esos años, en el contexto de desregulación de los medios de comunicación que operó el gobierno de Carlos Menem. Sin embargo, si Marcia es la destinataria privilegiada de las escenas finales de *La prueba* es porque ella representa el espectáculo “oficial”. La escena del supermercado lo que revela es una apropiación y subversión del simulacro de la “belleza y felicidad” de los jóvenes que se sugiere en las primeras páginas de la novela.

Al comienzo de *La prueba* nos encontramos con Marcia haciendo su paseo habitual desde la escuela a su casa. Lo que ella encuentra cada vez que repite el paseo es la reunión periódica de jóvenes después de la escuela. Desde una posición de relativa exterioridad, Marcia “chocaba con la carga de signos flotantes (...) Ella no lo sentía, o no debería sentirlo, porque era parte del sistema, pero todos esos chicos estaban perdiendo el tiempo. Era el sistema que tenían de ser felices. De eso se trataba, y Marcia lo captaba perfectamente, aunque no podía participar” (8-9). En un artículo en donde analiza la subjetividad asociada al consumismo en términos del concepto

lacaniano de “goce”, Mariana Gómez (2006) plantea que la sociedad menemista fue una auténtica sociedad del espectáculo: el capital se volvió imagen y la exhibición funcionó como mecanismo de relación entre los sujetos. En este contexto, la belleza y la juventud empezaron a operar como plus de goce. Un contexto social caracterizado por la degradación del trabajo y la búsqueda de satisfacción en el ámbito de la vida privada dio lugar a una “cultura del narcisismo”. Por ello, el mercado de las marcas [y el consumo de “belleza”] terminaron siendo proveedores de identidad (Uhart, 2004). Los años noventa generaron un fetichismo y un exhibicionismo enlazados con un imperativo de “gozar” determinado por las prácticas sociales que sostienen la ideología imperante.

Aunque Marcia no puede participar directamente en el consumo ella sí experimenta y valida el plus de goce del consumo del sistema de belleza y felicidad: desde una distancia relativa ella observa y clasifica con las categorías de una sociología de la juventud muy cercana a los estudios de mercado<sup>103</sup>. Como si fueran productos en un supermercado, Marcia ve a la “gente joven exhibiéndose” como “emblemas de una belleza o de una felicidad” (10-13). El impulso clasificatorio de Marcia vuelve una y otra vez durante su conversación con las punks. Cuando Mao le dice a Marcia que ella y Lenin no son punks; llena de desconcierto Marcia piensa: “Son ‘feministas’... fue una pequeña conclusión automática que la desilusionó un poco” (126). Repetidamente, Marcia intenta categorizar a Mao y Lenin en términos del consumo. En un momento, les pregunta si les gusta la música de The Cure o el show del gordo Porcel, pero las punks dicen desconocerlos porque no miran televisión

---

<sup>103</sup> El concepto de plus-de-goce permite a Lacan explicar una relación con el objeto del que nadie puede gozar verdaderamente: el goce absoluto de un objeto o de otra persona es imposible y vivir significa estar lidiando constantemente con una pérdida o una renuncia de/a ese goce. Esta pérdida del goce es la que nos permite seguir deseando, es parte de la lógica misma del sistema. Marcia es interpelada por los valores comodificados de la juventud que la excluyen como adolescente “rara”, sin embargo hay un goce de esa pérdida o renuncia.

(25). Incluso, cuando Mao se niega a pedir en el mostrador del *Pumper* algo para consumir, Marcia apunta: “Los punks no hacían consumiciones corrientes. Recordó haberlos visto tomando del pico de botellas de cerveza de litro en los zaguanes” (23). Marcia piensa desde las generalidades de las categorías de la sociología de la juventud y aunque ella no participa del sistema de la “belleza y felicidad”, según las punks, ella repite un tipo porque está “representando a Liliana”, la empleada que trabaja en el *Pumper* (35).

Según César Barros, en *La prueba*, Marcia pasa del mundo de las opiniones, los semblantes y las determinaciones ideológicas al mundo de la acción creadora y subjetivadora que le propone el nihilismo activo de Mao y Lenin. Claramente, la transformación del mundo nietzscheana se evidencia en las impresiones de Marcia para quien cada ejercicio de violencia de las punks produce una revelación. En el momento en que Mao insulta a la supervisora del restaurante, para Marcia “fue como si el *Pumper* hubiera cambiado de naturaleza. No era la primera vez que tenía ese sentimiento desde que las dos chicas se habían dirigido a ella en la esquina de enfrente, menos de un cuarto de hora antes: el mundo se había transformado una y otra vez” (27). Por otro lado, en la novela las punks en sí mismas no representan un mundo esencialmente verdadero, en oposición al mundo de las apariencias y de lo dado de Marcia. Ella también escucha de Lenin y Mao, los clichés punk, contraculturales, transgresivos, nihilistas y revolucionarios del “Comando del amor”. Como sugiere Patrick O’Connor, las punks de la novela están construidas según los materiales de una tradición estereotipada vinculada al lesbianismo y al cliché de la transgresión y la violencia (1999: 24). Entonces, lo que opone la novela no son dos sistemas, sino dos lógicas de operar con ese sistema. La acción de las punks se inicia en la repetición de lo dado —los clichés de “el amor a primera vista” y “la prueba de amor”— pero la violencia opera un desplazamiento de esos elementos. La repetición introduce una

diferencia, lo nuevo surge de la repetición desfasada de lo vigente producto del acto como ejercicio creativo de transformación del mundo.

Al encontrar la dimensión del acto, Marcia recorre el camino de apropiación del deseo comodificado del espectáculo. Esto queda claro antes de la revelación final en el supermercado. La violencia de la interpelación de las punks, cuando se encuentran por primera vez en la calle, le hace apropiarse y experimentar lo dado de una manera diferente: “Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera hecho real, cosa que nunca sucedía con la música (...) Por donde iba había grupos juveniles todavía (...) pero ya no eran como antes emblemas de una belleza o de felicidad, sino de *otras*” (13). Más adelante, de la experimentación intensa de lo dado Marcia pasa a experimentar el carácter constitutivo del acto. La repetición del cliché de “la prueba”, a manos de “El Comando del amor” instaaura una diferencia pura: “La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir, la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino la transformación del mundo en mundo” (53).

El mecanismo de la transformación por medio de la repetición desplazada de lo dominante se evidencia en el uso de la frase hecha. En un momento el narrador reflexiona teóricamente:

Hay un viejo proverbio que dice: ‘Si Dios no existe, todo está permitido’. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador. Aún así, la segunda parte del proverbio puede funcionar, es decir, hacerse realidad, al modo hipotético, dando origen a un segundo proverbio sobre el modelo del original: ‘Si todo está permitido...’. Este nuevo proverbio no tiene segunda parte. En efecto, si todo está permitido... ¿qué? (...) Si todo está permitido... todo se transforma” (69)

Si la repetición desplazada del proverbio alumbra el fantástico potencial de transformación que tiene todo, la lógica de transformación se profundiza cuando la

narrativa se entrega a una fuerte intermedialidad con regímenes visuales y, en particular, con las técnicas de superposición temporal del videoclip y la deformación de la imagen propia de la animación digital. El carácter de ‘contra espectáculo’, de apropiación creativa del simulacro, se revela antes de comenzar la acción. Mao, al mando del “Comando del amor” anuncia que “en una hora los sobrevivientes estarán en su casa mirando la televisión” (60). Si durante los noventa, la televisión convirtió los hechos sociales y políticos en espectáculos para su consumo, Mao y Lenin se apropian de los mecanismos visuales del simulacro para ofrecerle a Marcia un espectáculo alternativo. La narración adopta una textura cinematográfica de violencia visual expresionista:

La explosión fue inaudita, la onda expansiva un oleaje espeso de polvo de vidrio verde y alcohol inflamado... los movimientos de Mao sobre las cajas se habían hecho de una lentitud sobrenatural (...) Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos de la cabeza de la señora. El *espectáculo* había atraído la atención general. (...) Mao lanzó la cabeza como una pelota hacia los que gritaban (...) La atmósfera se había enrarecido. El calor del fuego estaba cargado de olores asfixiantes. Toda la materia comestible y bebible del supermercado se transmitía al aire (...) Los envases de solventes, ceras, lustres, amoníacos, estallaban con olores irrespirables. Las masas cautivas presionaban por alejarse y pasaban unos por encima de la cabeza de los otros (...) en pleno sálvese quien pueda (...) Góndolas enteras empezaban a derrumbarse sobre la gente. Y la cabeza de la señora seguía en el aire, no porque se hubiera detenido en un milagro de levitación post mortem, sino porque había pasado muy poco tiempo. (67-68, énfasis mío)

El relato lleva al extremo la velocidad de circulación de las imágenes propias de los medios de comunicación masiva. Todo termina en catástrofe consumida como espectáculo televisivo que transforma a los “clientes y empleados” en “espectadores”. El pasaje revela también la combinación de una temporalidad retardada con la velocidad hiperacelerada propia de la tecnología del video. Según Beatriz Sarlo (1994) las imágenes de la publicidad y la televisión, los videojuegos y ciertas películas de

clasificación “B” son un “infinito periódico”. En cada cambio de canal o de programa termina un ciclo y recomienza otro básicamente igual pero con variantes. Esas imágenes que se presentan unidas en una trama sin historia atrapan e hipnotizan porque lo familiar de las imágenes crea la sensación de “estar en casa”, en la casa mental donde habitan tramas parecidas. Sin embargo, en la novela de Aira la intermedialidad con el videoclip devuelve imágenes no familiares:

Una mujer, por ejemplo, un ama de casa de barrio (...) se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelasse. La señora se hacía monstruo, pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo de un brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo. (69-70)

Aquí la apropiación de los mecanismos visuales del simulacro hace posible lo monstruoso. La violencia gratuita de las punks repite las imágenes del espectáculo y las devuelve transformadas. La performance del supermercado no sólo transforma la subjetividad de Marcia, sino también la materia misma de los cuerpos en donde lo virtual se concibe como una potencialidad que se realiza en lo actual<sup>104</sup>.

Lo virtual también es real en tanto tiene un efecto en el presente. La imagen tiene cualidades internas que la vuelven performativa; su virtualidad insiste en lo

---

<sup>104</sup> En los *Diálogos* Deleuze desarrolla la importancia de la distinción entre lo virtual y lo actual en términos de una diferencia de tiempo. Toda imagen actual está inscrita en una constelación de imágenes virtuales. Lo actual se define por el presente que se desarrolla, mientras que lo virtual se define por el pasado que se conserva en ella y que puede activarse en el futuro. Como señala Deleuze, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual; se cristaliza en actualizaciones. Por tanto, posee “una realidad plena, en tanto que virtual” (Deleuze, *Diferencia y repetición*, 2006). Tempranamente, en *Los Fantasma* (1990), César Aira sugiere esta relación entre lo virtual y lo actual a partir de las figuras de lo construido y lo no construido. Esta novela de 1990 narra un día en la vida de una adolescente chilena, Patri, que vive con su familia en un lujoso edificio todavía en construcción. En el edificio habitan también fantasmas, que descansan sobre las antenas de televisión, y que sólo la adolescente puede ver. De manera similar a los personajes de ficción que la joven sigue en la telenovela de la tarde, los fantasmas representan un cierto espacio liminal, situados en una frontera entre la vida y la muerte, entre lo que está y lo que no está construido.

actual. Al comentar el tremendismo de cine de clase B, que caracteriza al final de *La prueba*, Sandra Contreras señala que la literalización del cliché de “la fuerza del amor” no funciona negativamente para dismantelar los géneros sino como motor del relato (117). Extendería este punto para decir que la exacerbación del cliché y la espectacularidad narrativa no sólo ofrecen un comentario sobre el régimen visual del presente, sino que la implosión del final abre el relato hacia una dimensión del futuro. El relato termina con la salida de Mao, Lenin y, a último minuto, de Marcia, del establecimiento. Como si ésta fuera un personaje de una serie de dibujos animados, Marcia deja de observar y sigue a las punks que se habían arrojado contra la vidriera del supermercado y escapan dejando un círculo perfecto en el vidrio. Como en todo apocalipsis, el final es el comienzo de algo, lo virtual se actualiza:

¿Cuánto tiempo había pasado? ¿Cinco minutos en total, desde que interrumpieron en el supermercado? ¡Cuántas cosas habían pasado! (...) reinaba una huida centrífuga, el Big Bang, el nacimiento del universo. Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas. Era un comienzo, pero también era el final (...) y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor (...) El vidrio estalló y el hueco se las llevó limpiamente... dos figuras oscuras sin límites atraídas por la inmensidad del exterior... y el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió ... tres astros huyendo en el gran giro de la noche ... las tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados, sin comprender... y se perdieron en las calles de Flores. (70-71)

En el pasaje la forma catastrófica no sólo ofrece un comentario sobre la dinámica de superposición de imágenes propia del simulacro de los medios de comunicación, la salida del final puede ser entendida también en función del mesianismo de la imagen propuesto por Walter Benjamin. En diversos pasajes, Benjamin se refiere a los efectos transformativos de las imágenes en términos de “iluminación profana” y “despertar”, expresiones que suponen una noción de ahora,



estrechamente vinculada al concepto mesiánico de tiempo, un tiempo siempre presente que irrumpe a través del continuo de la historia para revelar lo no completo, las potencialidades utópicas acumuladas a lo largo del pasado de la humanidad (1999, 253). La imagen se convierte en el agente de una transformación utópica ya que supera la separación entre conocimiento y acción. En palabras de Benjamin, en el despertar como intersticio se produce la imagen dialéctica como acción, como relación que es “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”<sup>105</sup>. Irónicamente el narrador señala que, al igual que Cristobal Colón, Marcia ha “descubierto un mundo nuevo”. Sin embargo, la transformación del mundo en mundo, no culmina con la representación de esa comunidad virtual. El deseo de metamorfosis, y la relación radical que abre hacia el futuro, se concibe en tanto nunca se define ese plus. Las tres marías son astros, figuras sin límites: la apropiación del simulacro abre un espacio para pensar en el futuro como el mundo de todo lo posible.

### ***La discoteca-mundo y la subjetividad como performance***

El pensamiento ‘marca’ la diferencia, pero la diferencia es el monstruo.  
Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*

Las dos jóvenes porteñas que salen una noche a bailar en *Yo era una chica moderna* (2004) protagonizan exageradas performances de violencia gratuita, que establecen líneas de fuga en la trama narrativa y la instalan en el plano de lo absurdo. Tanto en los espacios micro de la discoteca y el restaurante con cena show, como en las calles de la ciudad, las chicas modernas escenifican actos que refuerzan el carácter teatral del

---

<sup>105</sup> “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen [...] en discontinuidad” (Benjamin, *Libro de los pasajes*, 464).

mundo. Aquí quisiera detenerme en estas escenas de violencia, y la acumulación de las transgresiones de la moral sexual tradicional por parte de los personajes, como una entrada a la reflexión sobre las relaciones que Aira establece entre el espectáculo postmoderno y la propuesta de una noción de subjetividad cercana a lo *queer*. En esta pequeña novela, más que las imágenes que reproduce el simulacro, importa el ejercicio de la simulación entendida como una performance artística.

Al igual que en *La prueba*, en *Yo era una chica moderna* el género sexual es construido como una categoría inestable que complica lecturas metafóricas. En *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Eve Sedgwick presenta una concepción de performance que permite conjugar el estudio de acciones verbales y no verbales (6). En la novela de Aira, el género también resulta de una performance en varios sentidos: el texto comienza repitiendo definiciones sobre el amor y la pareja resultantes de una internalización repetida de la norma social heterosexual. Sin embargo, en el transcurso de la trama, las acciones de los personajes desestabilizan esas concepciones de género mediante performances que toman la discoteca y la ciudad como escenarios privilegiados. Esta combinación de una concepción performativa de género y de una noción de performatividad en tanto campo de lo posible permite evaluar de qué manera tanto las concepciones de tiempo y espacio, como la misma idea de género literario son afectadas por intervenciones *queer*.

En su consideración sobre el uso de los procedimientos vanguardistas en Aira, Graciela Speranza astutamente señala que la función del continuo o de la huida hacia delante aireana sería la de la defensa de lo que Georges Bataille entendía por “lo informe”: una operación que posibilita poner en marcha una desclasificación radical. En este sentido, según la autora, “lo informe escapa a la voluntad de dominio; no es una figura que se estabiliza, sino un concepto performativo” (298). En otras palabras, el continuo movimiento hacia delante, que implica escribir sin nunca corregir, supone

un cruce de las fronteras genéricas que no respeta la división de la literatura en alta y baja. La fluidez con la cual Aira se desplaza por varios estilos, los cambios radicales y abruptos de registro y de voz en su obra son propios de un proyecto que cuestiona los géneros, estereotipos, usos lingüísticos, imágenes, temas, motivos, códigos y sistemas de clasificación que dividen los sexos. En varias entrevistas, Aira sugirió el carácter estimulante y liberador de la impureza, por eso -según Graciela Montaldo-, un resultado de la huida hacia delante es el paso de la ficción aireana a otra dimensión: la de una literatura sin género.

El “estallido” del género es evidente en la trama de *Yo era una chica moderna*. La narración comienza con el relato en primera persona de una joven moderna quien cuenta con asombro la borrachera que sufrió en una de sus habituales salidas a bailar y de la que recuerda poco<sup>106</sup>. La primera frase invoca el título de la novela “Yo era una chica moderna, que salía mucho. Salía para mantenerme al tanto de lo que pasaba, y además porque me gustaba” (7). Este comienzo simple otorga a la sentencia un significado especial: funciona a modo de un emblema que abre cierta lectura de lo que acontecerá pero, a la vez, señala una paradoja. Es una definición de identidad ya pretérita (“yo era moderna”): ni el género de la novela, ni la identidad de género de los personajes se mantendrán estables. En este sentido, *Yo era una chica moderna* puede asociarse con otras narrativas en primera persona, tales como *Cómo me hice monja* (1993) y *Yo era una niña de siete años* (2005), en donde Aira elabora sobre diversas transgresiones de género sexual y propone una falta de confianza en las categorías, que acarrea una desestabilización misma de los géneros literarios (O’Connor: 2001).

---

<sup>106</sup> La tribu urbana de los modernos está conformada por jóvenes de clase media o alta que cultivan un estilo y una estética a la vez refinada y alternativa y se inclinan por la movida de la creatividad, estudian carreras como diseño gráfico, cine o publicidad. Para una descripción sociológica de esta tribu urbana véase Margulis.

En los primeros capítulos de *Yo era una chica moderna*, Aira describe con trazos pop a la disco como el lugar en donde se puede vivir una realidad distinta de la cotidiana, una realidad mágica. La narradora-protagonista dice: "Me molesta que me hablen en esos lugares. A la música hay que respetarla, aunque sea una porquería. Nunca respondo a una pregunta, y en realidad ni siquiera las oigo. Prefiero una comunicación por gestos, por movimientos, siguiendo la onda de la música" (8). Este fragmento puede ser leído como una descripción verosímil de las reglas de sociabilidad de una juventud que privilegia, en el espacio de la disco, la performance corporal por sobre la comunicación lingüística. Efectivamente, en la novela, la discoteca es un mundo con sus propias reglas: "La falta de luz y de espacio transformaban todo. Una está adaptada a cierto tipo de ambiente. En una disco pequeña 'salir' a bailar era 'entrar'. Todos bailaban con todos, pero sin mirarse" (8). La disco como microespacio por el cual se entra al mundo revela un mecanismo fundamental de la literatura de Aira. Para Reinaldo Laddaga "todo, en los libros de Aira, sucede en los mundos diminutos de la clase media barrial porteña o rosarina, exóticamente presentados" (45). La técnica de miniaturizar de Aira permite que estos mundos se vuelvan densos y recargados, a la vez que abre la posibilidad de establecer conexiones entre lo micro y lo macro<sup>107</sup>.

La focalización sobre lo pequeño permite una lectura sobre la economía. El establecimiento de canales de comunicación entre las estructuras económicas locales y globales es uno de los motivos de la novela. Recurrentemente se hace referencia a que *Lilliput* es la disco es "más pequeña del mundo", es decir, es una especie de isla dentro de un espacio mayor. Lo que pasa allí tiene una conexión con lo general y viceversa. De hecho, la noche en la que transcurre la novela *Lila* es contratada por los dueños de

---

<sup>107</sup> Todos los personajes de Aira son como niños frente a un mundo de adultos y su mirada ingenua permite combinar lo desmesurado y gigante con la miniatura, dos proporciones del mundo que en un relato convencional no encajarían. (Montaldo, 1990, 109)

la disco ya que, al trabajar en una empresa privatizada trasnacional, puede develar el misterio de la fuga de seis mil pesos que tiene lugar en la “disco más pequeña del mundo”. La narradora comenta sobre la ventaja de la perspectiva que supone mirar los acontecimientos desde lo local y desde lo global pero termina concluyendo que el dinero es el elemento que lo unifica todo: “Todas las tramas que se entrelazan formando nudos de telaraña (en cada uno de los ‘aspectos’ o ‘niveles’) se explican a nivel del dinero” (38).

Claramente, el mundo al que refiere Aira es el de una Argentina afectada por los resultados de la globalización. En *Yo era una chica moderna* se menciona al pasar que la narradora trabaja en una empresa privatizada que la provee de tarjetas de crédito para consumir. La constante búsqueda de la novedad y de la modernidad por parte de Lila y la narradora, su alegoría de la juventud, puede relacionarse también con la misma velocidad de la circulación de las mercancías: “en el mercado, las mercancías deben ser nuevas, deben tener el estilo de la moda, deben captar los cambios más insignificantes del aire de los tiempos. La renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud. Nunca como hoy, las necesidades del mercado están afinadas de manera tan precisa al imaginario de sus consumidores” (Sarlo: 1994, 33). Las jóvenes modernas son conscientes de estar dentro del mercado y de la existencia de los sectores excluidos de esa modernización. A la manera de un sueño, la narradora refiere a los contornos del puente Alsina que separa la ciudad de Buenos Aires de la Provincia, ese “territorio ajeno y exótico” (40).

En la novela, la concepción del espacio también se relaciona con una determinada vivencia del tiempo. En *In a Queer Time and Place*, Judith Halberstam plantea que “queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie

outside of those paradigmatic markers of life experience –namely, birth, marriage, reproduction, and death” (2). De esta manera, la temporalidad queer sería disruptiva de las narrativas del tiempo normativizadoras y supondría una extensión relativa de la adolescencia. En un momento la narradora dice: “la clave de nuestra empresa espiritual era seguir en una misma escena, y que todo pasara ahí, sin intervalos innecesarios, sin trampas” (29), lo que revela la densidad de un presente lleno de acontecimientos. La sensación de juventud perpetua se señala no sólo mediante las reflexiones y acciones de los personajes, también la descripción como espectáculos de lo que ocurre en la disco parece suspender el curso del tiempo y contribuye a extender el relato en el espacio. Según la narradora: “el tiempo iba hacia atrás, retrocediendo mucho más despacio de lo que avanzaba en circunstancias normales, de modo que una hora se volvía media” (12).

A lo largo de la novela, Aira pone de relieve el problema de clasificación de los géneros y las diversas concepciones de la belleza, el amor y la felicidad. La narradora inicia el relato auto definiéndose como moderna, pero tanto su modernidad como su identidad sexual van volviéndose ambiguas a medida que el relato avanza. En la terraza de la disco cuando Porfiria, una rumana que no puede dejar de crecer porque fue afectada por las radiaciones de Chernobyl, le roba un beso la narradora plantea que el rumor de que ella era lesbiana era “tan sólo una leyenda”. En la misma página, en una conversación con Lila, su mejor amiga, la narradora confiesa que Porfiria “me gusta más que los hombres, pero tengo miedo de que después dejen de gustarme las mujeres. Ella no es una mujer. Es una cosa” (11). Dos páginas más adelante, la narradora tiene un sueño erótico en el que, en un callejón, “al abrigo de las miradas” la narradora besa a Lila, para después darse cuenta de que ella misma no es una mujer, sino un hombre famoso. (14-15) En *Yo era una chica moderna*, la identidad de todos los personajes se encuentra atrapada por una serie de máscaras y simulacros. Como si

fueran niños, los jóvenes juegan inocentemente a asumir roles, hacen caer máscaras y asumen otras, en un proceso en que las identidades no dejan de proliferar. Como la radioactividad de Porfiria, que hace que crezca sin parar, en todos los personajes hay una potencialidad virtual que permanece todavía no actualizada: el poder de asumir otro rol, de devenir otra cosa que lo mismo.

La reiteración y asimilación de las normas a las que refiere Judith Butler (1996) en relación con la performance de género permiten tanto una identificación atada a la heteronormatividad como la posibilidad de una desidentificación<sup>108</sup>. En la literatura de Aira, la repetición desplazada de lo dominante, la violencia y la simulación de los personajes los sitúan en “exceso” del proceso normativizador del aparato de Estado y la familia heterónoma. Los géneros y discursos mediáticos proliferan tanto como las posiciones de género. El texto se arma a partir de la repetición de clichés de la telenovela. Lila encuentra el novio perfecto: “alto, rubio, rosado como un bebé, cara bonita, ágil y fuerte, muy deportivo, muy pulcro, loco por la limpieza, por la ropa buena, por lo clásico. Roberto. Nosotras lo llamábamos El Amor” (30). La narradora también recurre a los clichés telenovelescos cuando describe la meticulosidad con la que al noviazgo perfecto debe suceder el matrimonio. Lila y Roberto ahorran para la casa y compran, de a poco, los muebles y hasta las servilletas de papel porque “una casa funciona a fuerza de muchísimos objetos” (32). Finalmente, el relato acude a otro cliché del melodrama del amor heterosexual, cuando Roberto decide romper el

---

<sup>108</sup> En “Performative Acts and Gender Constitution”, Judith Butler sostiene que “gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo” (416). El género es constituido a través de una serie de actos que se actualizan por los individuos repetidamente a través del tiempo. Basándose en la teoría de la interpelación de Althusser, para Judith Butler lo performativo del discurso se refiere a su artificialidad y a la escenificación. El género es una construcción performática, una construcción cultural imitativa y contingente. Entendido de esta manera, el género es considerado una ficción regulatoria y encarna una “performatividad” a través de la repetición de normas que disimulan el carácter de convención de la heterosexualidad. En “Gender Regulations” (*Undoing Gender*, 41-51), la misma autora plantea que la práctica *queer* llama la atención sobre las normas no para instituir una nueva —ya que es imposible situarse radicalmente por fuera—. Más bien se trata de deconstruir el funcionamiento de la norma y el proceso de asimilación y de conformidad política.

compromiso con Lila porque ha dejado embarazada a otra joven, Ada, y debe casarse con ella por una “cuestión de honor”.

Como plantea Sandra Contreras, en la narrativa de Aira el cliché de la fuerza del amor funciona como motor del relato, pero en *Yo era una chica moderna* se moviliza también para activar las performances de simulación y desarmar el paradigma de la heteronormatividad. Buscando el amor, los personajes hacen caer máscaras que los hacen diferir de sí mismos. En la repetición se produce una subversión, un movimiento de divergencia. El sentido teatral de la performance en la cual se revela el status hiperbólico de las normas de género y la violencia transforman la concepción dominante del amor heterosexual en el amor indefinido de las dos amigas. Como si se tratara de una remake de *Thelma y Louise*, Lila y la narradora quieren “abonar el mito salvaje de las dos amigas inseparables que se quieren y comparten novios sin celos ni envidias” (18). Cuando Lila le cuenta a la narradora sobre la ruptura de su noviazgo, ésta dice que no hay que hablar sino actuar porque “la acción tiene la cualidad mágica de hacerse a sí misma, y crear sus propios objetos” (47). En *Yo era una chica moderna* las performances de la violencia y la simulación se presentan como un movimiento constitutivo, una repetición desplazada de las figuras de lo dominante, que dan lugar a una sensibilidad y una forma de vida ya no legitimadas por las bases de la normatividad: “Lo mismo que la condensación espacial que se había producido con la inauguración de la disco más chica del mundo. La condensación de la aventura también, cuando todo pasa a la vez. Y la condensación de Lila y yo, condensación que pronto se materializaría en un ser de carne y hueso, o más bien de niebla y pasión” (49)<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> El devenir, según Deleuze, actúa por contagio, por infección, y no por descendencia. Uno deviene otro por afinidad, por amistad, y no por filiación, por parentesco (1987, 23).



Una vez que la acción prevalece sobre la descripción, rápidamente el relato se va deformando de manera cada vez más alucinante hasta convertirse en una aventura de *gore* fantástico, propia de un videogame ultraviolento. Si durante la primera mitad, *Yo era una chica moderna* reproducía al pie de la letra los clichés del amor heterosexual en clave del discurso mediático de la telenovela<sup>110</sup>, la fuga hacia delante de esos mismos elementos llevan a introducir mecanismos narrativos propios de las *road trip movies* americanas, el manga y el anime japonés. En el capítulo cinco, la narradora y su mejor amiga, Lila, asesinan a Ada en el baño de la disco. La violencia de la escena es tan extrema que produce una torsión en todo el texto. Las mismas protagonistas se presentan extrañadas frente a los órganos y vísceras arrancadas del cuerpo tradicional de Ada (54). En el baño de la disco, la violencia hace irrumpir la materialidad de lo real: “Sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones” (53).

Cuando parece que la incomodidad termina ahí, Aira persiste en utilizar el *shock* como estrategia literaria. Desafiando todos los postulados de la verosimilitud, la razón y el buen gusto, las dos chicas extraen del útero de Ada el feto, lo bautizan *El Gauchito* y se convierten en sus madres al darle de mamar en plena calle Florida (62). Este “humanoide informe de treinta centímetros” posee poderes extraordinarios, a modo de mascota, acompañará a la pareja de amigas en su lucha contra Porfiria, que resulta ser amante de Ada y que, gracias a sus conocimientos adquiridos por ser un fenómeno radioactivo, logra reconstruir el cuerpo de Ada y devolverlo a una cuasi-vida. De esta manera, en la mitad del libro ya queda expuesta la *degeneración* del relato. Si en la primera mitad del texto Aira jugaba con los registros de la sociología de la juventud y el melodrama, luego de la escena del asesinato el relato se convierte

---

<sup>110</sup> El discurso televisivo del teleteatro, un código que Aira incorpora en muchas de sus novelas, aparece en las conversaciones entre Lila y la narradora: se refieren a Ada como una “mosca muerta” que manipuló a Roberto para “hacerle hacer un hijo” y así conseguir una “boda reparadora”.

en uno de aventuras fantásticas que alterna la velocidad de un videogame con la ultraviolencia y la deformación de las expresiones corporales características del anime. Como las posiciones de género o las identidades de los personajes, los discursos mediáticos ‘prolifera’ en la novela.

Las performances de simulación, el juego de máscaras, va repitiendo y desplazando lo dado. Aquí no se trata de una forma de simulación normativa y reproductiva, sino que se trata de un modelo de simulación que selecciona todas las propiedades, todas las máscaras, en exceso y da vuelta el sistema de la semejanza y la replicación, desarmando así el paradigma de la heteronormatividad. Lila y la narradora habían sido testigos de los besos entre Porfiria y Ada en la terraza de la disco, “una escena privada y secreta, pero que a la vez era como un teatro, y nosotras éramos el público” (74), pero Porfiria está “en exceso” también de una identidad lésbica. La narradora la describe como una “cosa”, un animal, para terminar reconociendo que siente envidia porque ella, dada su enfermedad que la hace crecer sin fin, nunca es igual a sí misma, vive en el devenir. Ada, que en el discurso del melodrama era “una mosca muerta” en el relato de videoclip ultra violento pasa a convertirse en una suerte de zombie, cuando su novia Porfiria reconstruye su cadáver.

En un artículo reciente, Jeffrey Cohen y Todd R. Ramlow ofrecen una provocativa reconceptualización de la subjetividad, el deseo y el devenir *queer*<sup>111</sup>. Su acercamiento deleuziano a la teoría *queer* marca un alejamiento del discurso sobre la identidad y el significado y apunta hacia nuevas concepciones radicales de materialismo corporal que, como vimos, son centrales en la imaginación de Aira. Deleuze plantea un desafío debido a su concepción animista, la idea de que el mundo constituye una maquinaria deseante no antropomórfica e infinitamente conectada. Esta

---

<sup>111</sup> Los autores ven algunas formulaciones deleuzianas en las teorías queer de Judith Butler y Eve Segdowick. La afirmación del estatus no teleológico y no unitario de lo *queer* las acercaría a las reflexiones de Deleuze y Guattari sobre el “devenir”.

ruptura de los límites no puede reducirse a lo meramente humano, de ahí que los autores hablen del inhumanismo: “en Deleuze y Guattari lo humano se desagrega a través de dimensiones moleculares de animales, objetos, e intensidades en constante movimiento. La máquina de guerra hace proliferar velocidades, afectos y relaciones deseantes para constituir líneas de fuga de los aparatos de estado” (22).

Esta idea de devenir *queer*, como un devenir otro a partir de la fuga y la mutación, supone un movimiento constante de transformación del mundo, las personas y las cosas, que permite abordar la figura excesiva de lo monstruoso. Lo monstruoso resulta problemático no sólo porque está más allá del límite de lo normal, sino porque amenaza con disolver ese límite. Esta ambigüedad caracteriza el devenir de la figura de *El Gauchito*. La pareja de amigas dice que su *hijo* “por el hecho mismo de haber nacido, se puso de parte de la Ley” (95). Sin embargo, más adelante señalan que él era incontrolable porque “era una gestualidad arrancada a un cuerpo... Después de todo, el cuerpo le pone límites al exceso de gestos” (88). Contra la noción de codificación de las expresiones corporales reguladas socialmente, Aira expone la expresividad sin reglas de los gestos que escapan a las reglas de la verosimilitud y que, al sostener la teatralidad de la ley, desestabilizan el discurso sobre el cuerpo producto de la ideología y de la interpelación althusseriana.

Materializada en sus textos de ficción, la noción de monstruo es también un elemento clave para comprender el proyecto artístico de Aira<sup>112</sup>. Cuando las amigas se refugian en la calle Florida la descripción superpone un presente de “decadencia

---

<sup>112</sup> Ricardo Gutiérrez Mouat (11–13) y Graciela Montaldo (101–04) enfatizan la dimensión de lo monstruoso en la obra de Aira, una categoría conceptual que, en palabras de Gutiérrez Mouat constituye “un atentado contra la lógica de la identidad y contra la epistemología y la ontología clásicas” (4). En una entrevista con Pablo Chacón, Aira sugería que el monstruo “es la especie que consta de un solo individuo; es la especie sin la posibilidad de reproducirse. Único por toda la eternidad, absolutamente histórico, “absolutamente moderno”, el monstruo es una especie de mediador entre el artista y la obra. El artista es un hombre biológico, la obra es una particularidad histórica, pero al hacer su obra el artista excede los ciclos de la vida y la muerte, y al ser hecha por el artista la obra entra en esos ciclos” (22).

tercermundista de pobreza y desaliento” con los hitos de la vanguardia de 1920 y 1960 que tuvieron lugar en esa zona del microcentro porteño. La narradora se refiere también a las representaciones artísticas por parte de los artistas callejeros:

Un escalón por encima de la mendicidad sin máscara, los músicos, bailarines de tango, saltimbanquis y las infaltables estatuas vivientes, que se habían vuelto una especialidad de Florida, y hasta habían logrado un certificado municipal de atracción turística. Reyes de oro, astronautas, Charlots en blanco y negro, hoplitas encalados, en forzada inmovilidad salvo el parpadeo del ‘¡gracias!’ cuando caía una moneda en la caja. Horas y horas de estatua, días y noches. Vistas de cerca, con un poco de atención, revelaban su precariedad derrapada, los jirones de la parálisis. Monumento a las consecuencias no deseadas del progreso, su quieto desfile incesante era el de una juventud que ya no podía trabajar ni crear y debía resignarse a representar, y lo esperaba todo de la benevolencia de los extraños. (67-8)

Frente a esta práctica estética que debe atarse a la representación y a la repetición simple de lo ya existente, en la búsqueda de lo inolvidable, las chicas modernas se entregan a una acción que produce una degeneración del texto y un devenir monstruoso que tiene consecuencias artísticas. En un momento *El Gauchito*, que se encontraba con ellas, empieza a “emitir su silbido infrasónico” que produce un choque entre los patovicas y las estatuas vivientes: “Los vimos trenzarse en combates a muerte. Los turistas volaban y caían de cabeza, los mendigos robaban... Todos contra todos, en un grand guignol truculento” (69). De este modo, los poderes sobrenaturales del pequeño monstruo humanoide tienen la capacidad de liberar la creación de las ataduras de la representación y convertir la violencia en un acto estético.

Luego de abandonar la calle, Lila y la narradora entran a un nuevo local nocturno propiedad de Josephine Baker y su esposo, Tatave, quienes habían migrado a la Argentina, siguiendo la ola de privatizaciones, para invertir en la industria del espectáculo con el nuevo formato de *Cena Show* (19). Durante la época menemista, debido a la desregulación de los medios y la política de privatizaciones se dio una

verdadera explosión mediática y la plena incorporación de la Argentina a los canales de circulación económicos y de información globales. En esos años, la televisión ocupó también un lugar decisivo en la construcción de la esfera pública y la política se volvió un espectáculo narrado en shows televisivos. Los emprendimientos espectaculares que tienen lugar en el local nocturno de Josephine Baker evidencian la ecología massmediática del “tiempo de deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi”, 2002) de la era menemista. Dentro del local, las jóvenes modernas asisten a un performance del tipo *reality show* de Porfiria, a los entretelones de la discusión de los dos periodistas políticos más famosos, Melón y Melamo, así como al extraño comportamiento de un grupo de rabinos que cenan en el local. Al igual que el supermercado de la cadena *Disco* de *La prueba*, en relación con la gramática visual del simulacro, la *Cena Show* se propone como el ámbito de actualización de lo virtual. Allí, “la lluvia de rabinos-marmotas venía de todos lados. Y de cada marmota saltaban en arcos incongruentes conejitos rojos, escorpiones, murciélagos, y de éstos peines, collares de fantasía, saleros, y de éstos virus, microbios y bacterias” (100) evidencian la proliferación constante de lo material. La superposición espectacular de todos estos niveles lleva a la narradora a preguntarse:

¿Y qué era lo importante, al fin de cuentas? La importancia del mundo se consumía a sí misma y se reducía a la nada en el eterno combate de sus elementos por ser más importantes que los otros. Pero no podíamos sentirnos tan seguras de nuestra marginalidad e insignificancia, porque la modernidad nos hacía importantes a nosotras también (99-100).

Esta distinción entre un plano en el que la combinación de múltiples elementos previos lleva a la anulación del sentido y a la importancia de la “modernidad” de las protagonistas sugiere una lectura sobre la creación artística. Desde el momento en que asesinan a Ada y se apropian de *El Gauchito* y sus superpoderes, las jóvenes asumen su participación en una realidad virtual propia de un videojuego. La narración apocalíptica de la lucha final en Chez Tatave encuentra sus claves en la

“miniturización del espacio” y la “aceleración del tiempo” (Aira, *Copi*, 83) que se combinan con la ultraviolencia de la animación:

Si era el fin de mi modernidad, quería celebrarlo con un verdadero apocalipsis, y la batalla de Chez Tatave era justo lo que necesitaba. Me desentendí de los resultados. Quería gozar del proceso. *El Gauchito* lo hacía todo por nosotras. De su cuerpecito gris de trompo blando salían rayos en todas direcciones, los rabinos caían fulminados en forma de marmotas enroscadas, de sus cadáveres saltaban murciélagos que a media altura quedaban presos en burbujas verdosas y se iban directo al cielo por el techo abierto. Josephine Baker gritaba como una poseída reuniendo a sus veinte hijos adoptivos, pero *El Gauchito* era implacable: un rayo de baba blanca directo a la cabeza de los niños, y ardían como una vela instantánea. La negra también recibió lo suyo: una flecha de baba en la panza, y se disgregó en bolas violetas nacaradas (...) Tatave murió despanzurrado y sus intestinos corrieron como serpientes entre las patas de la mesa. Lila estaba gozando del espectáculo tanto como yo. (105-106)

En las espectaculares luchas de los rabinos transformados en marmotas por obra de *El Gauchito*, que es utilizado como arma de rayos contra sus enemigos, la narración sugiere una intermedialidad con la gramática ultraviolenta de los videogames combinada con las exageradas expresiones corporales del manga japonés. En la última escena, antes que preguntarse sobre el significado del simulacro, Lila y la narradora se entregan a aquello en lo que éste puede convertirse. La serie alocada de acontecimientos que se suceden no suponen una repetición simple, una reproducción, sino un devenir que desbarata la representación y la causalidad. La proliferación de múltiples identidades y el movimiento constante de transformación del mundo es tal que, en un momento, la narradora llega a preguntarse sobre la necesidad de buscar una determinación que establezca la lógica del azar porque corren el “peligro de caer en el puro disparate” (102). En su lectura sobre el simulacro en Deleuze, Brian Massumi sugiere que el arte es una forma radical de simulación que contradice el sistema general de semejanza y reproducción porque, antes que seleccionar ciertas propiedades, las selecciona todas para multiplicar sus potencialidades. En este sentido,

en el “eterno combate de los elementos”, las chicas modernas encuentran en la proliferación y el disfraz un ejercicio de simulación que deviene una práctica estética<sup>113</sup>.

Puede decirse que Aira vuelve *queer* lo *queer* al situarse en el centro de esa empresa: *Yo era una chica moderna* parte de la repetición de la definición normativa de la felicidad pero desestabiliza la heteronormatividad y propone una crítica corporal que incluye el rol de la performance en la creación de una subjetividad siempre inestable. Las chicas modernas repiten todas las imágenes que atraviesan una infinita serie de roles y máscaras para volver como otras que ellas mismas. De la coexistencia virtual de todos esos roles en la repetición de cada uno resulta una subjetividad constantemente en devenir.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari plantean que la subjetividad no debe confundirse con una concepción fija de sujeto, más bien es un concepto dinámico, un proceso de subjetivización en donde el cuerpo es central no por lo que es, sino por lo que puede hacer (1997, 217). En la novela el exceso es constitutivo del sujeto; según la narradora, “la existencia de los deseos se apoya en su exceso, y nunca asoma uno a la superficie sin hacer resonar la inmensa proliferación de la que proviene” (113). De esta manera, el exceso del delirio aireano en la novela refiere a una subjetividad corporizada que se resiste al dualismo y que elabora alternativas tanto para la identidad como para la concepción del mundo. En *Yo era una chica moderna*, las

---

<sup>113</sup> La novela de Aira interviene en el campo cultural estético del presente y establece un diálogo con el proyecto de la galería de arte y editorial alternativa *Belleza y Felicidad* administrada por Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna, quien proveyó el acrílico (“Vos y yo”, 2000) con el cual está ilustrada la tapa del libro. En una interesante reseña de la novela, Daniel Link señala que Aira propone una teoría del campo estético en una ciudad periférica como Buenos Aires, en donde, como dice la narradora hacia el final “Hay que mirar para adelante, y seguir intentándolo. Las cosas sólo salen bien por casualidad” (*Yo era una chica moderna*, 124). Al mismo tiempo, Link sugiere las diferencias de Aira respecto del proyecto de *Belleza y Felicidad* ya que las diversas tensiones entre la voz del autor y la voz del personaje-narrador muestran que, para Aira, la literatura no surge de un “ejercicio de identificación mimética o narcisista sino de un ejercicio simultáneo de identificación y distancia” (136).

líneas de fuga marcan un devenir mundo de lo *queer*, pero también un devenir *queer* del mundo.

### ***De la repetición a la subversión del simulacro***

Más allá de la mención de elementos o figuras propios del registro de la telenovela, a nivel estructural el trabajo con el pastiche en Aira recicla y trasplanta a la literatura operaciones que practicaran Marcel Duchamp y los dadaístas. La inclusión de objetos y materiales dentro de las artes plásticas se traducen en el relato como frases hechas o clichés. En su taxonomía de los elementos lingüísticos en las novelas de Aira, Norma Carricaburo plantea que, en éstas, las frases provenientes de la oralidad, las marcas del lenguaje mediático o publicitario, las expresiones estereotipadas o lugares comunes de la adolescencia pueden asimilarse al concepto del *ready-made*, mientras que las citas de autores o libros responden más a la figura del *objet trouvé*.

De esta manera, las imágenes y los procedimientos de los medios masivos se convierten en un material que sirve para la construcción de un “*ready-made* verbal”. En las artes plásticas el *ready-made* es una repetición que vacía la repetición mediante el acto irrepetible de crearse ex-nihilo como acción de arte, puro acto de creación en el cual desaparecen, consumados, productor y producto. El *ready-made* extrae el objeto de la serialidad mercantil que reduce su valor formal a mera equivalencia y expone esa misma nada de la existencia serial del objeto en su plena insignificancia. La obra resultante, entonces, vale como registro de una acción de arte, más que como objeto de arte en sí mismo.

La literatura de César Aira coloca cada frase, motivo, tema y elemento de género como *ready-mades* en un continuo sin fisuras que al repetirlas convierte las semejanzas en desemejanzas. En otras palabras, el pastiche de Aira opera una transformación: los elementos prefabricados se utilizan para el avance del relato al



instaurar una verdadera proliferación del sentido. Pero en la repetición literal de los clichés mediáticos la narrativa de Aira produce algo más. En la violencia de las lesbianas estereotipadas e hiperreales de *La prueba* y en la recreación grotesca y camp de *Telma y Louise* de *Yo era una chica moderna* hay un uso de la imagen que forma parte de una intervención en la economía espectacular contemporánea.

La emergencia de lo que Guy Debord llamó “sociedad del espectáculo” ha supuesto la apertura a nuevas políticas de la imagen. Situados en el dominio del simulacro, ya no es tan importante el valor de verdad de la imagen como los efectos que ésta produce. Teniendo en cuenta la forma emblemática de los deseos comodificados del espectáculo postmoderno, el ‘proyecto’ de las narrativas analizadas en este capítulo sería volver al simulacro contra sí mismo. Estas narrativas cuestionan la separación entre lo virtual y lo actual que es constitutiva del espectáculo postmoderno. Las imágenes seriales que se repiten, que son apropiadas, en la cultura del simulacro potencialmente son más que meras emanaciones de un mundo espectacular del que los sujetos están separados: las performances de las jóvenes punks y modernas de César Aira nos permiten hablar de una “experiencia” del simulacro.

En *Yo era una chica moderna* el simulacro es la máscara pero también la creación de un poder subversivo de lo falso, que a través de las repeticiones teatrales de las imágenes se las apropia y las transforma. La experiencia de la repetición del simulacro, como el retorno enmascarado de la diferencia, configura un espacio teatral en donde “el movimiento de la repetición se vive como un poder, ya que los gestos se desarrollan antes que cuerpos organizados, con mascarar antes que caras, espectros y fantasmas antes que personajes” (Deleuze: *Diferencia y repetición*, 10-19). De esta manera, el simulacro aparece como performativo, en tanto se produce en la recreación de un rol que enmascara y actualiza los poderes que asume. Como un movimiento de

devenir, en la aparente autoidentidad de la imagen familiar repetida el simulacro se afirma no como una implosión de sentido, sino como un proceso de diferenciación.

La proliferación de lenguajes mediáticos en los textos son ejemplos de prácticas de simulación. En la repetición, la imagen familiar se transforma en otra cosa: los clichés del “amor a primera vista” y “la prueba de amor” en *La prueba* convierten el melodrama novelesco en una película de clase B filmada al ritmo del videoclip; el cliché telenovelesco de “la fuerza del amor” convierte *Yo era chica moderna* en una *road trip movie* que acaba en un videojuego ultraviolento del estilo del anime japonés. En las obras analizadas la práctica de la violencia y la simulación supone actualizar el potencial de la imagen virtual en el acto. De esta manera, la repetición, como eterno retorno de la diferencia, se entiende como un movimiento hacia el futuro en el que es posible también otro tipo de subjetividad.

En las narrativas de Aira, el acto de simulación aparece como subversivo respecto de las verdades e identidades del orden legítimo. En *La prueba* y *Yo era una chica moderna*, al igual que los elementos, las relaciones son reproducidas, desplazadas o transformadas en cada repetición. Si se puede pensar una noción de política en los textos de Aira, ésta no radica en la representación de un sujeto antagónico o marginal respecto del sistema. Más bien, en el acto mismo de la repetición y de la simulación, los personajes proponen la posibilidad de pensar una nueva relación con el propio deseo, uno que, al igual que la subjetividad, nunca se estabiliza sino que está siempre en exceso.

El vínculo entre la potencialidad virtual de los personajes de reinventarse libremente y la potencia virtual de un colectivo es muy débil en la narrativa de César Aira. No obstante, el final de *La prueba* expone el problema estético y político de la relación con lo que permanece impensado y no representado pero que las figuras del espectáculo postmoderno repiten. Al asumir las repeticiones del simulacro, las jóvenes

punks dramatizan una relación con esos otros mundos y formas de vida que todavía no han sido actualizadas. A partir de la repetición en el presente se actualiza lo pasado y se hace posible la dimensión de un futuro. El agujero en el cristal del final de *La prueba* afirma el débil poder mesiánico de una imagen que se vuelve contra el simulacro del cual proviene, al extraer de lo que parece reconocible la fuerza de lo no pensado

CAPÍTULO CUATRO

**EL BAILE DE LOS QUE SOBRAN:**

**LA CULTURA JUVENIL CHILENA Y LA POSIBILIDAD DEL DESACUERDO**

Disagreement is indeed impossible if every presentation,  
word, act, or view “is the only thing possible”.  
Brett Levinson, *Market and Thought*

“No estoy ni ahí”, respondían con indiferencia algunos jóvenes chilenos cuando, hacia fines de la década de los noventa, los encuestadores les preguntaban por qué no estaban inscritos en los registros electorales<sup>114</sup>. En contraposición a la generación de los ochenta, identificada con el “antipinochetismo” y los discursos utópicos de la futura democracia, durante los gobiernos de la transición los jóvenes parecían no tener una postura definida frente a los temas públicos. Por este motivo, tomando como parámetro una noción de política ligada al ejercicio del sufragio, la prensa y la crítica especializadas comenzaron a utilizar el chilenismo “no estoy ni ahí” para condenar a la juventud como una “generación perdida” (Pino-Ojeda, 292).

Hacia la década de los noventa, a los sujetos clásicos juveniles —los estudiantes de origen popular y de clases más acomodadas— se sumaron las tribus urbanas, culturas juveniles que invadieron los espacios urbanos no sólo con la protesta callejera, sino con sus cuerpos, estilos y marcas identitarias. En el plano de lo cultural, esos años se caracterizaron por el crecimiento de una oferta musical dirigida a grupos específicos, tales como punks, hip-hops, modernos o góticos. Si la renuncia a ejercer la ciudadanía permitía calificar a la juventud chilena como apática, aludiendo al nuevo fenómeno de las tribus urbanas los medios de comunicación comenzaron a referirse a

---

<sup>114</sup> La frase repetida por los jóvenes chilenos había sido acuñada por el tenista Marcelo “Chino” Ríos en 1997 cuando, invitado al programa de Canal 13 “Viva El Lunes”, respondía con desinterés a las preguntas del conductor. Al año siguiente, con 23 años, el tenista alcanzó el número 1 del ranking ATP, para convertirse en una especie de modelo para la juventud. Desde entonces, el uso del modismo “no estoy ni ahí” se extendió para calificar cualquier situación o tema desprovisto de interés o importancia.

los jóvenes como problemáticos y materialistas. Lejos de considerar los sentidos alternativos de comunidad que ésta ofrecía, en las descripciones de la prensa Chilena, la tribu se presentaba como otra manifestación del repliegue juvenil hacia el mundo de lo privado y como una nueva expresión del descontrol social y el sin sentido (Zarzuri Cortés: 2000, 91). Para los medios de comunicación, la “generación no estoy ni ahí” era tanto una “generación sin voz”, como una "generación problema" (Soto Labbé, s/n)<sup>115</sup>.

Sin embargo, de acuerdo con los estudiosos de la cultura juvenil, la definición de la juventud como sospechosa de todo mal revela, en realidad, la incapacidad de la generación adulta de interpretar las nuevas formas de expresión de lo juvenil<sup>116</sup>. En "Algunos hitos de la participación juvenil en Chile Contemporáneo", Tamara Contreras sostiene que si la política formal no representaba a la “generación ni ahí”, sus manifestaciones culturales y sociales daban a entender una opinión política. Como participantes de las tribus urbanas, estos jóvenes pondrían en práctica nuevas formas de hacer política, reflejadas en una organicidad propia, no jerarquizada, auto gestionada, y de corte sociocultural, fuertemente vinculada con el quehacer cotidiano (9). Por otro lado, en su análisis sobre las culturas juveniles y las estéticas del desencanto, Raúl Zarzuri Cortés sostiene que la actitud de “no estoy ni ahí”, lejos de

---

<sup>115</sup> Los grupos de rock urbano de mediados de los noventa asumían de manera irreverente ese estigma, como lo evidencian los nombres de las bandas “Los peores de Chile”, “Culpables de todo”, “Arkolikos Anónimos”, “Los BBS Paranoicos”, “Los Profiados”, “Ídolos de Nadie”, “Retorcidos”, “Las Perejilas”, entre otros (Soto Labbé, s/n).

<sup>116</sup> Según Walescka Pino-Ojeda, en Chile, el condenar a la juventud por su amnesia respecto de la dictadura y su apatía política da cuenta de la incapacidad de los adultos de comprender los nuevos entramados sociales (292). Refiriéndose al mismo fenómeno respecto de la juventud argentina, Ricardo Sidicaro señala la pertinencia de hablar de una crisis de la política en sí, en lugar de una crisis de la juventud, en tanto los adultos no estarían exentos del mal de la desmovilización. Para el autor, la juventud sólo sería el “eslabón más débil” de una situación que permea a todos los grupos sociales (24). Extendiendo este argumento al caso chileno, puede decirse que si la frase “no estoy ni ahí” manifestaba el descompromiso y la indiferencia de los jóvenes, principalmente con lo político, también reflejaba el grado de internalización que había alcanzado el individualismo y el conformismo en la sociedad chilena en general. Por este motivo, para evaluar el fenómeno del “no estoy ni ahí” debe considerarse no sólo la particularidad de las culturas juveniles, sino también los condicionantes políticos impuestos por el proceso de transición.

ser sinónimo de mera apatía, se presenta como “una denegación de la política altamente política” (2003, 8). Desde un abordaje que privilegia un entendimiento de la política en términos de la existencia de “comunidades afectivas”, este autor rescata manifestaciones como el hip hop y su nueva forma de concebir la relación entre la identidad barrial y lo público. Las letras de la Legua York, grupo de hip hop que bajo ese nombre asume irónicamente tanto la identidad de pobladores<sup>117</sup> como las influencias culturales de la globalización, presentan un discurso indisciplinado, desencantado de la política institucional pero respetuoso de las memorias de las víctimas de la dictadura y crítico del modelo económico dominante (8). Las manifestaciones del punk santiaguino también parecen habilitar una lectura política en términos de afectividad. En su análisis del “punk triste”, Macarena Urzúa destaca que diversos grupos de punk chilenos, valiéndose del humor y la melancolía, elaboran una memoria personal de la dictadura y de la modernización neoliberal que da cuenta de una “nostalgia reflexiva”.

¿Y el pop? A diferencia del punk y del hip hop, quizás debido a su vínculo más abierto con el mercado, el pop chileno parece ser menos permeable a una lectura política anti status quo. Una evaluación reprobatoria de este tipo de música se evidencia en la famosa historia del rock chileno de Fabio Salas Zúñiga, quien se lamenta de la definición puramente comercial del pop y del rock de los noventa, destacando la importancia de la relación entre los sellos y los medios de comunicación en la articulación de un consumo cultural juvenil catalogado de superficial (200). Desde una perspectiva ideológica contraria, las ficciones de Alberto Fuguet, sin embargo, consolidan esta visión de una relación entre juventud y mercado que se

---

<sup>117</sup> La Legua es una “población” situada en la zona sur de Santiago de Chile, “a sólo una legua” del centro de la ciudad. Fue una de las primeras poblaciones de Santiago y, si bien es conocida por el tráfico de drogas y la delincuencia, también es famosa por su fuerte identidad barrial y su historia de resistencia a la dictadura de Pinochet.

sostiene en el consumo de una música y una cultura pop concebidas como superficiales y apolíticas. Sin dejar de desconocer el aporte erudito del estudio de Salas Zúñiga, la investigadora Walescka Pino-Ojeda, no obstante, introduce una crítica alternativa del rock y del pop chilenos de la postdictadura y plantea que la música juvenil “rather than staging a compulsive forgetfulness (...) stage an unresolved mourning, presented in the form of nostalgia engendered by local sociopolitical reality (the dictatorial experience), as well as by the effect of the economy’s transnationalization and the globalization of culture” (296-7). Así, de manera similar al abordaje de Urzúa respecto del punk, Pino-Ojeda encuentra en las letras de las canciones de grupos como Los Prisioneros o Los Tres la preeminencia de lo afectivo y de expresiones de la esfera de lo privado en la elaboración de una memoria personal de la dictadura militar.

Si estas últimas intervenciones demuestran que es posible detectar expresiones críticas de la cultura juvenil respecto del pasado dictatorial, por otro lado, me interesa destacar que ciertos discursos y prácticas pop evidencian en particular actitudes “anti mercado”. En este capítulo me focalizaré en expresiones de la cultura juvenil chilena que permiten matizar tanto la mirada hegemónica del pop superficial y apolítico, como la concepción que, eludiendo una consideración de los condicionantes políticos de la Transición, rápidamente condenó a la generación postgolpe por su falta de compromiso público. Aquí propongo leer una serie de manifestaciones críticas hacia la concepción neoliberal de mercado en tres momentos de la historia chilena. Tempranamente, en los primeros años de la década de los ochenta, el grupo Electrodomésticos utilizó mecanismos del pop y la electrónica, y en particular la manipulación de la repetición, para desterritorializar el espacio público sonoro y generar una mirada crítica del “milagro chileno”<sup>118</sup>. También en las décadas de los

---

<sup>118</sup> El “Milagro chileno” es una expresión acuñada por el economista estadounidense Milton

ochenta y los noventa, la banda Los Prisioneros, por medio de la repetición recurrente de consignas en los estribillos de sus canciones, dio lugar a la expresión de un resentimiento que canalizó el disenso juvenil a través de un pop “populista”. Por último, en la primera década del nuevo siglo, el rechazo juvenil al modelo neoliberal vuelve a manifestarse en las escuelas secundarias y llega a su máxima expresión en la “rebelión de los pingüinos”, el proceso de protestas estudiantiles que tuvo lugar durante los primeros meses del gobierno de la presidenta Michelle Bachelet en 2006.

Al rescatar fenómenos disidentes de tres décadas distintas no pretendo enunciar su equivalencia o una relación de causalidad entre ellos. Más bien sugiero que la crítica al sistema de mercado y el resentimiento articulados en la música y en la cultura juvenil forman parte de una “estructura de sentimiento”<sup>119</sup> que se repite en otros momentos de la historia chilena y, en particular, en las reivindicaciones de los estudiantes de la enseñanza media. La primera generación de jóvenes del siglo XXI se apropió creativamente de prácticas y slogans que habían utilizado generaciones previas de estudiantes, en su lucha contra la represión política durante el gobierno de Pinochet, pero los adaptaron para realizar una crítica de la lógica de mercado que impera también en el sistema democrático. La nueva generación de adolescentes chilenos se diferencia de sus antecesores por un nuevo manejo de los medios de comunicación de tipo “tradicional”, como el *stencil*, o electrónicos, como los *fotologs*. En sintonía con la estrategia del remix cultural ya practicada por Electrodomésticos,

---

Friedman para describir las reformas de liberalización económica que experimentó Chile durante la dictadura militar. Como sugiere Luis Cárcamo, en el contexto chileno la retórica del éxito económico iba unida a un discurso nacionalista (111-148).

<sup>119</sup> En *Marxismo y literatura*, Raymond Williams reconoce que en la mayoría de los casos se estudia a la cultura fundamentalmente en tiempo pasado, en relación con una experiencia que se cristaliza en productos terminados. Para evitar reducir el análisis de lo social a sus “formas fijas”, el crítico inglés rescata la noción de “estructura de sentimiento”. A diferencia del concepto de ideología, para Williams la estructura de sentimiento permite leer estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en que éstas fueron vividas; es decir, de una experiencia social que todavía está en proceso, algo que se palpa y nunca se atrapa del todo. Se trataría, entonces, de elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, un pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado (1997, 142-5).



los estudiantes realizan operaciones de repetición desplazada de elementos prefabricados de la cultura pop, que les permiten expresar un “desacuerdo” con el “consenso neoliberal” al criticar, como ya lo habían hecho Jorge González y Los Prisioneros, las concepciones dominantes de igualdad y libertad<sup>120</sup>.

### ***Desterritorializando el espacio sonoro***

Remix culture aims at telling a different story.  
Bart Vaoutour

En los primeros años de la década de los ochenta tuvo lugar una verdadera multiplicación del consumo, sobre todo de artículos electrodomésticos que ingresaban al país gracias a la liberación tarifaria implementada por la política económica de los *Chicago boys*<sup>121</sup>. La expansión del libre mercado, el sistema de crédito y el discurso publicitario construyeron un espacio de referencia para “una generación que por primera vez en Chile crecería bajo las leyes, la lógica y la estética de consumo” (Contardo y García, 65). En esos mismos años en que los chilenos se endeudaban para

---

<sup>120</sup> La noción de “consenso neoliberal” recoge la combinación de dinámicas que tienen que ver tanto con el Estado como con el mercado. En su libro sobre los orígenes del neoliberalismo, David Harvey plantea que, lejos de tratarse de una respuesta técnicamente neutra a las dificultades experimentadas por las economías occidentales tras la crisis de la década de 1970, el neoliberalismo fue una articulada estrategia que buscaba restablecer el poderío político de las elites combinando violencia económica y estatal. Asimismo, su genealogía del neoliberalismo destaca cómo la construcción del consenso ideológico descansó en la reducción de la idea de libertad a la mera defensa de la libertad de empresa. También Brett Levinson y Tomás Moulián sostienen que el consenso supone una naturalización en tanto el neoliberalismo se presenta como la única opción posible. Como desarrollaré más detenidamente en otra sección de este capítulo, me refiero a “desacuerdo” en términos de Rancière (1996) como una situación de habla en la que “uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro”, como una disputa por el objeto de discusión, por el status y el valor de los interlocutores. En el Chile del consenso neoliberal el desacuerdo, o desencuentro, se revela en los sentidos de la libertad y la igualdad respecto de la educación, entendida, por unos, como un servicio que se adquiere en el mercado y, por otros, como un derecho que debe ser garantizado por el Estado.

<sup>121</sup> Con el nombre de *Chicago boys* fueron conocidos los asesores económicos del gobierno de Augusto Pinochet, economistas chilenos educados en la Universidad de Chicago, bajo la dirección de Milton Friedman y Arnold Harberger. Estos tecnócratas llevaron a la práctica una verdadera revolución neoliberal que transformó no sólo la economía, sino también los hábitos y costumbres de la sociedad chilena en general, como lo manifiestan el crecimiento del endeudamiento a través de créditos para la compra de artefactos electrónicos y la apreciación del consumo como el único criterio de realización personal, ambos característicos de los años ochenta.

comprar televisores y electrodomésticos, Silvio Paredes y Ernesto Medina experimentaban musicalmente con sonidos de jugueras encendidas. Estos jóvenes santiaguinos, que venían presentándose bajo el nombre de Rajacerebros, conocen, en 1984, a Carlos Cabezas y fundan Electrodomésticos, banda pionera en la combinación de novedades técnicas como el *sampleo* y la experimentación audiovisual en vivo.

Los Electrodomésticos tomaban extractos de transmisiones radiales y televisivas y las *remixaban* con teclados, voces y ruidos electrónicos sin aparente guía melódica, para articular relatos innovadores en el contexto latinoamericano de la época. Durante los primeros años de la década, el grupo se presentó en espacios *under* y recién consiguió plasmar sus composiciones de los años 1984 y 1985 en el disco *¡Viva Chile!*, editado por el sello EMI en 1986<sup>122</sup>. Desde ese título, se valían de elementos que tenían que ver con lo local: las predicciones de Yolanda Sultana, mentalista de Pinochet; los comentarios de un turista americano anónimo, que intenta decir "Sirváse una empanadita" (sic) y quiere ir a ver señoritas en bikini o el discurso cotidiano de los chilenos en el autobús. En contraposición a lo que sugiere el título, lejos de presentar un discurso acrítico y celebratorio de lo nacional, en un contexto en el que la defensa del modelo neoliberal se anudaba con un discurso patriótico, *Viva Chile* operaba una repetición desplazada y ofrecía otra lectura de los elementos culturales comunes. Como sostiene el crítico musical Bart Vaoutour, un *remix* no supone sólo rehacer, sino recrear y narrar una realidad cultural diferente (307). Antes de que existieran los medios electrónicos y digitales que permitieron la creación y manipulación de los *loops*, era necesario utilizar *samplers*, fragmentos de piezas musicales o de audio sacados de su contexto original. Precisamente el uso de moléculas sonoras arrancadas de su momento situacional y simbólico para injertarlas en otros distintos, eso que

---

<sup>122</sup> Una clara influencia en este primer disco de Electrodomésticos es *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), disco de colaboración entre David Byrne y Brian Eno, quienes sacan de la radio y luego mezclan voces y sermones de predicadores, de cantantes o de políticos árabes.

Deleuze y Guattari llamarían un “proceso de desterritorialización”, es lo que caracteriza a la mayoría de las intervenciones musicales de Electrodomésticos.

Un claro ejemplo del uso de esta técnica se encuentra en el tema que da nombre al disco, el cual mezcla batería, bajo y guitarras distorsionados por sintetizadores con extractos del análisis holístico de la mentalista Yolanda Sultana en el programa radial de Carlitos Bencini. El contenido del discurso es involuntariamente delirante: Sultana habla frases entrecortadas acerca de la paz interior, del respeto que le merece la gente humilde, del salitre, el pescado, el petróleo, el mar, el futuro de la patria y pide, entre otras cosas, “que el 85 nos traiga cosas positivas y no negativas”. Como el pronóstico de Yolanda Sultana tiene lugar en la víspera de un año nuevo, el 31 de diciembre de 1984, recoge la esperanza en el futuro de muchos chilenos. Sin embargo, descontextualizada e inscrita en 1986, esa esperanza encuentra el contrapunto trágico en las catástrofes naturales que azotaron a Chile en los años previos y en los meses que siguieron a la entrevista radial. Con epicentro en Algarrobo, el 3 de marzo de 1985 se produjo un terremoto de 8,0 grados en la escala de Richter y, en 1982, 1984, 1986 y 1987, las inundaciones y el desborde del río Mapocho en Santiago dejaron al desnudo la verdadera catástrofe de fondo que la televisión ya no podía ocultar: la pobreza alarmante de un importante porcentaje de la población chilena, que mal lograba sobrevivir a las inclemencias de la naturaleza (Contardo y García, 130).

La ironía del título se refuerza no sólo por la distancia entre el pronóstico anunciado por la mentalista en 1984 y la realidad del momento en que se edita el disco. El mismo enmarcado de la canción refiere irónicamente al discurso sobre las riquezas y el destino de grandeza de la patria que el himno nacional chileno recoge. Antes de la voz profética de Yolanda Sultana, se escuchan las estrofas de una marcha militar y, luego, el sonido del cambio del dial en la radio, que da lugar al ingreso de la voz de la mentalista. Cuando Yolanda profundiza sobre los recursos naturales alude a

varios de los elementos que se encuentran en la estrofa quinta del himno nacional chileno e, incluso, repite un verso de éste cuando señala que el futuro de Chile está en “ese mar que tranquilo nos baña”<sup>123</sup>. Vale la pena detenerse en esa estrofa del discurso-canción de Yolanda Sultana y los Electrodomésticos:

¿Y el futuro de Chile a dónde está?  
En ese mar que tranquilo nos baña  
Ahí está el elemento nuestro, diario  
Es tan barato el pescao [sic]  
y no lo sabemos [sic] utilizar.  
Amigo querido, Yolanda Sultana dice:  
Viva Chile.

En el *remix* de la canción, la primera y las últimas líneas del discurso de Sultana se repiten cuatro veces. Mientras en la pregunta sobre el futuro de Chile el tiempo se ralentiza y se detiene, como esperando una respuesta acorde a la pregunta que la referencia al “pescao” superficialmente cancela; la proclama de grandeza nacional de la última línea, “Viva Chile”, se convierte en un *loop* que vuelve más adelante, a modo de estribillo y cierra la canción de manera no conclusiva. Según Gilles Deleuze, la repetición es el poder de la diferencia y de la diferenciación porque permite condensar las singularidades, acelerar y desacelerar el tiempo o alterar el espacio (128). En “Viva Chile”, al repetir una palabra o al ralentizarla se interrumpe el tiempo de la música y el discurso de la mentalista para instaurar un momento de reflexión. Más adelante Yolanda también señala la importancia, para el éxito nacional, de “no sembrar las malezas” y de utilizar sólo el “condimento bueno”. Ni la mentalista ni Carlitos Bencina aluden directamente a los grupos o actitudes chilenos a los que estarían refiriéndose con esta dicotomía, pero la grandilocuente estupidez de la frase se destaca en el *remix* de los Electrodomésticos, que convierten “el condimento bueno” en otro

---

<sup>123</sup> La quinta estrofa del himno nacional chileno reza: Puro, Chile, es tu cielo azulado / puras brisas te cruzan también / y tu campo de flores bordado / es la copia feliz del Edén / Majestuosa es la blanca montaña / que te dio por baluarte el Señor / Y ese mar que tranquilo te baña / te promete futuro esplendor.

*loop* que, hacia el final de la canción, se repite varias veces en contrapunto con el “Viva Chile”<sup>124</sup>.

En 1987, a pesar de no contar con apoyo de un sello, Electrodomésticos edita independientemente el disco *Carrera de éxitos*<sup>125</sup>, que se diferencia del primero por la focalización en las voces de los músicos. La canción “Señores pasajeros” reproduce el discurso de un hombre que sube al autobús para pedir dinero apelando al “inmenso cariño del pueblo chileno hacia el necesitado”. A cargo de Carlos Cabezas, la voz hablada es un recurso sin límite de tonalidad. La canción niega la confluencia entre instrumentalización y voz, propia de la mayoría de las canciones pop, en el plano armónico o rítmico. Al no seguir la voz la línea melódica de la instrumentalización, se desestabiliza el sentido de lo dicho en la letra. Aunque “Señores pasajeros” retoma un discurso cotidiano con el que cualquier chileno podría encontrarse en su recorrido diario en el autobús, el recurso de “desterritorializar la voz”<sup>126</sup> convierte el discurso sobre “la solidaridad chilena hacia el necesitado” en un discurso extraño, casi emitido en otra lengua.

---

<sup>124</sup> Si en el manejo de la repetición se ponen en duda ciertas ideas del sentido común del presente, en Electrodomésticos, el uso de *samplers* y secuenciadores permite asimismo una nueva perspectiva de lectura del pasado en su diálogo con el presente. Este es el caso de “Yo la quería”, en donde la voz hablada de Cabezas imita el testimonio de un campesino marginal que, borracho, mata a su mujer. El monólogo se inspira en una escena de *El Chacal de Nahueltoro* (1969), ópera prima de Miguel Littín, película que impactó el medio chileno por su contenido social y político. Elevado a la notoriedad pública a raíz del film, Salvador Allende designó a Littín como director de *Chile Films* en 1971. Naturalmente, una vez producido el golpe, con Littín en el exilio, *El Chacal de Nahueltoro* se convirtió en uno de los films más perseguidos por la dictadura de Pinochet. En esta actitud moderna, “electrónica”, de *samplear* un elemento “doméstico”, la versión musical del monólogo recupera la memoria de un personaje popular y se presenta como una cita con la historia que tiene un trasfondo político.

<sup>125</sup> El título del disco editado de manera independiente alude irónicamente a la necesidad de éxito de ventas que forma parte del discurso sobre la música pop. En su siguiente producción, los Electrodomésticos vuelven a desestabilizar las etiquetas del mercado de la música cuando titulan su trabajo *La nueva canción chilena*. En el contexto chileno esa denominación refería a los cantantes de la canción folklórica comprometida de los años sesenta y setenta. La estética de los Electrodomésticos era absolutamente contraria a la cultivada por esta corriente musical pero, siendo chilenos que escribían canciones nuevas, ellos se sentían con el derecho de jugar también con esa marca.

<sup>126</sup> En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari sostienen que la “primera operación musical” consiste en “maquinar la voz” (303), en otras palabras, desterritorializar la voz de su función ordinaria, “natural”, de transmitir un significado claro y servir de base para la articulación lírica y armónica de la canción.

¿En qué medida el retomar un lenguaje común para volverlo extraño constituye una crítica? ¿En qué sentido puede hablarse aquí de política si el sentido común concibe como políticos actos como la toma de una escuela o, todavía más, el ejercicio del voto? En una entrevista con Marisol García, el líder de Electrodomésticos confesaba: "teníamos la conciencia de que en lo que uno escucha inconscientemente en la micro, en la calle, hay muchas claves de lo que somos, de cómo somos, de cómo hacemos las cosas, de lo que esperamos. Las cosas que estaban mimetizadas en el paisaje sonoro las tomábamos, las cambiamos de contexto, ofrecíamos otra lectura" (s/n). En esa otra lectura, lo político aparece en el acto que reordena el espacio al hacer visible un orden en cuanto tal quitándole así toda 'naturalidad'. En palabras de Jacques Rancière, la política tiene por objeto "el litigio sobre la repartición de lo sensible" (1996: 78). Al utilizar los recursos de la electrónica para reciclar lenguajes y sonidos urbanos domésticos, estos músicos operan un reordenamiento del espacio sonoro. Aún más, en canciones como "Viva Chile", reordenan el tiempo del discurso oficial de un modo en que se cuestiona su naturalidad.

Si el uso de la repetición en Electrodomésticos sirve para desterritorializar el espacio sonoro y poner en duda el éxito del "milagro chileno", las expresiones musicales de Los Prisioneros apuntan a reterritorializarlo: su música crea un nicho de mercado que, lejos de abrazar acríticamente la doctrina neoliberal, supone una nueva articulación entre música popular y política.

### ***Los Prisioneros: Juventud, pop y resentimiento***

Adiós barreras, adiós setentas (...)  
En plena edad del plástico  
seremos fuerza, seremos cambio  
No te conformes con mirar  
En los ochenta tu rol es estelar  
Tienes la fuerza. Eres actor principal.  
Los Prisioneros, “La voz de los ochenta”

Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia, tres jóvenes que se conocieron en marzo de 1979 y que durante cuatro años compartieron clases en el liceo número 6 Andrés Bello de la comuna de San Miguel, conformarían, años más tarde, una banda pionera del pop chileno. El primero de julio de 1983, con Jorge en bajo y voz, Claudio en guitarra y Miguel en batería, Los Prisioneros debutaron ante un público que no los recibió con demasiado entusiasmo: en los eventos universitarios predominaba el Canto Nuevo, en los festivales el público estaba habituado al rock pesado y en sus presentaciones en discotecas encontraron jóvenes que iban a escuchar un pop “más discotequero”. Ante el rechazo, el irascible Jorge González, líder de Los Prisioneros, no buscó la conciliación. A los metaleros los llamó “marihuaneros retrógrados”, a los estudiantes de la Universidad Católica los tildó de “huevones artesa” y, antes de irse a continuar su presentación en un liceo de San Miguel, les dijo a los asistentes a un recital de G.I.T, del cual eran teloneros, en la disco Gente: “Ahora nos vamos a tocarle a la gente de verdad” (Contardo y García, 126).

Pero, pese a la resistencia inicial, la simplicidad pegajosa de las melodías de Los Prisioneros, que combinaban con eficacia los códigos del pop y el rock de origen británico con un mensaje político enunciado al margen de las ideologías partidistas, convirtió la soberbia proclama de su disco debut en una realidad: Los Prisioneros fueron, sin lugar a dudas, la “voz de los ochenta”. Canciones como “Nunca quedas mal con nadie”, “Generación de mierda”, “¿Por qué no se van?”, “Quieren dinero” y, sobre todo, “El baile de los que sobran” fueron verdaderos himnos para la generación

de jóvenes desencantados con la dictadura. Durante los años ochenta, las letras de la banda no buscaban provocar directamente al régimen dictatorial, sino que se dirigían a los grupos establecidos dentro del orden conservador y capitalista. Aunque sus canciones y declaraciones en la prensa tenían un tono contestatario, su escasa definición ideológica les permitía evadir la represión directa de la dictadura<sup>127</sup> y situarse por sobre el debate político-partidista de la época<sup>128</sup>.

Las letras de las canciones de Los Prisioneros apuntaban más bien a la diferenciación de clases que ellos decían que les afectaba. En "¿Por qué los ricos?" o "El baile de los que sobran", la crítica no se enuncia desde una ideología determinada sino que constituye una reacción emotiva de desencanto y resentimiento de los que eran "dejados afuera". En entrevista para el libro *Maldito sudaca*, de Emiliano Aguayo, el sociólogo Tomás Moulián sugiere que la propuesta de Los Prisioneros jamás tuvo que ver con el molde de rock a lo Rolling Stones, sino más bien "con una sensibilidad plebeya". En efecto, pese a su renuncia a adscribirse a una ideología partidaria, las canciones de Los Prisioneros dividían el mundo entre ricos y pobres y se consideraban ellos mismos como los reivindicadores de los "verdaderos proletas".

El malestar se expresaba frente a los ricos en general y, en particular, frente a la generación de artistas e intelectuales que buscaron canalizar el descontento juvenil con canciones de raíz folklórica. En "La voz de los ochenta", Jorge González ordena: "Deja la inercia de los '70, abre los ojos, ponte de pie / Escucha el latido, sintoniza el

---

<sup>127</sup> La relación del rock y el pop con la dictadura fue ambivalente: si bien se lo consideraba perturbador y extranjerizante, a pesar de ello representaba una alternativa al Canto Nuevo y al neo folclore asociados a la Unidad Popular. En una entrevista, Carlos Fonseca, el manager durante los años '80 de Los Prisioneros, señala que al principio a los militares no les molestaba el rock porque "su inquietud estaba sobre el Canto Nuevo y la gente que seguía la trova cubana. Se demoraron un buen rato en darse cuenta del efecto de Los Prisioneros. Yo salía a pegar afiches, y algunas veces los pacos me preguntaban que por qué ese nombre. 'Es que se sienten prisioneros de la música, de sus problemas', les decía yo" (4).

<sup>128</sup> Fue recién en los meses previos al plebiscito del 5 de octubre de 1988 que sus integrantes se decidieron por una posición contingente concreta y declararon que iban a votar en contra de la continuidad de la dictadura.



sonido, agudiza tus sentidos / Date cuenta que estás vivo”. Frente a la vitalidad de los ochenta, los jóvenes de los setenta se presentan sin energía porque escuchan una música sin fuerza. La melodía alegre del coro, que dice “Ya viene la fuerza/La voz de los ochenta”, es un llamado directo a la acción, entendida ésta como diversión. En otro tema, “Nunca quedas mal con nadie”, Los Prisioneros arremeten directamente contra los modos gastados de la cantautoría política de los músicos que dicen tener actitudes críticas frente a los problemas de la época, pero al no dar nombres de los causantes "su postura no molesta". Antes que política, la oposición de Los Prisioneros era estética y de clase. El trío de San Miguel encarnó un estado anímico de quiebre que se apropiaba de la rebeldía del punk y de la estética musical de la new wave para oponerse a la generación del Canto Nuevo, a cuyos integrantes veían como ricos disfrazados de pobres.

La oposición a los "artesanos" es clara en la presentación visual de Los Prisioneros: si el look de éstos incluía el pelo largo, la barba, las vestimentas e indumentarias artesanales, como los ponchos o las ojotas de cuero, ellos utilizaban el pelo corto, sin barba, vestimentas de uso corriente y zapatillas *North Star*. Durante el verano de 1984 Cristián Galaz —quien más tarde dirigirá la mayor parte de los videoclips del grupo— los fotografía por primera vez para ilustrar una entrevista publicada en *La Bicicleta*, en la que Los Prisioneros, una vez más, declaran con soberbia: “Queremos ser la voz de los ochenta”. La imagen en blanco y negro muestra a un trío de músicos jovencísimos que posan sin posar, desafiantes, desde un edificio en ruinas en el que se ve un afiche de Marilyn Monroe. Si las imágenes de la diva americana constituían un gesto de provocación frente al discurso del Canto Nuevo, el fondo de una fábrica abandonada y los barriles llenos de basura dejaban ver aquella precariedad de la periferia que la

televisión oficial no mostraba<sup>129</sup>. Sin embargo, al margen de sus influencias musicales o de su actitud rebelde, el *look* de la banda no era ni punk, ni new wave: sus camisas y sweaters lisos con cuello en V aludían más a la sobriedad de la clase media baja. En la imagen, el pop de origen inglés o americano se mezcla con la cultura plebeya chilena. Incluso, en la misma noción de rebeldía Los Prisioneros buscaban establecer una distancia respecto de los modelos de importación. En una entrevista, el grupo decía defender “una rebeldía contra la rebeldía que nos imponen los discos, los libros, las series americanas. Ellos no tienen derecho a decirnos contra quién enojarnos” (“Los Prisioneros Quieren Dinero”, 43). El orgullo por lo local, la apropiación irónica y la imitación precaria de los modelos del pop foráneo se expresan en otro de los hits del grupo, “We are sudamerican rockers”, en donde el cantante desafía con “Elvis, sacúdete en tu cripta”. Rebelde, plebeyo y orgulloso, el de Los Prisioneros se definía como un pop de segunda clase que no buscaba ocultar el carácter de mala copia.

Desde esa precariedad, casi sin recursos, Los Prisioneros intentaron activamente integrarse al mercado. A diferencia de grupos de punk, como Pinochet Boys, que se presentaban como *under*, el trío de San Miguel declaraba: “Nosotros somos comerciales, queremos llegar a toda la gente, queremos tocar en el Festival de la Una y aparecer en las radios AM y FM, en todos lados. No pensamos estar reducidos a un grupo de intelectuales. Nosotros no somos intelectuales” (“Los Prisioneros: acorralados”, 15). Frente a los que se consideraban artistas o alternativos, ellos se definían como comerciales y rebeldes. El Festival de la Una, al que refiere González, estaba orientado a los sectores populares, específicamente a las amas de casa que veían televisión por la tarde, mientras realizaban la limpieza del hogar. Pero Los

---

<sup>129</sup> Uno de sus primeros videoclips, “Sexo”, dirigido por Cristián Galaz, también enfatiza el sentido de precariedad. El video muestra una típica casa de clase media baja de Santiago —la verdadera casa de Jorge González—, donde aparecen los integrantes del grupo tocando con elementos caseros, como escobas, tachos y ollas, simulando ser guitarras y baterías.

Prisioneros no se adaptaron a un mercado, más bien terminaron creando uno: su éxito instaló por primera vez al rock y al pop chilenos en los medios masivos.

A lo largo de su existencia, la relación de Los Prisioneros con los medios estuvo lejos de ser armónica. Pese a su éxito entre la juventud, el grupo consiguió pocas invitaciones en programas de los canales 11 y 13 pero no en el canal estatal, de donde estaban vetados por Pinochet, lo que quedó en evidencia cuando su primera actuación importante, en la Teletón de 1985, fue censurada por los responsables de la emisión de Televisión Nacional de Chile, que los sacaron del aire tirando comerciales. De manera similar a la actitud que habían sostenido inicialmente en sus presentaciones en vivo, Los Prisioneros buscaban estar presentes en medios a los que abiertamente criticaban.

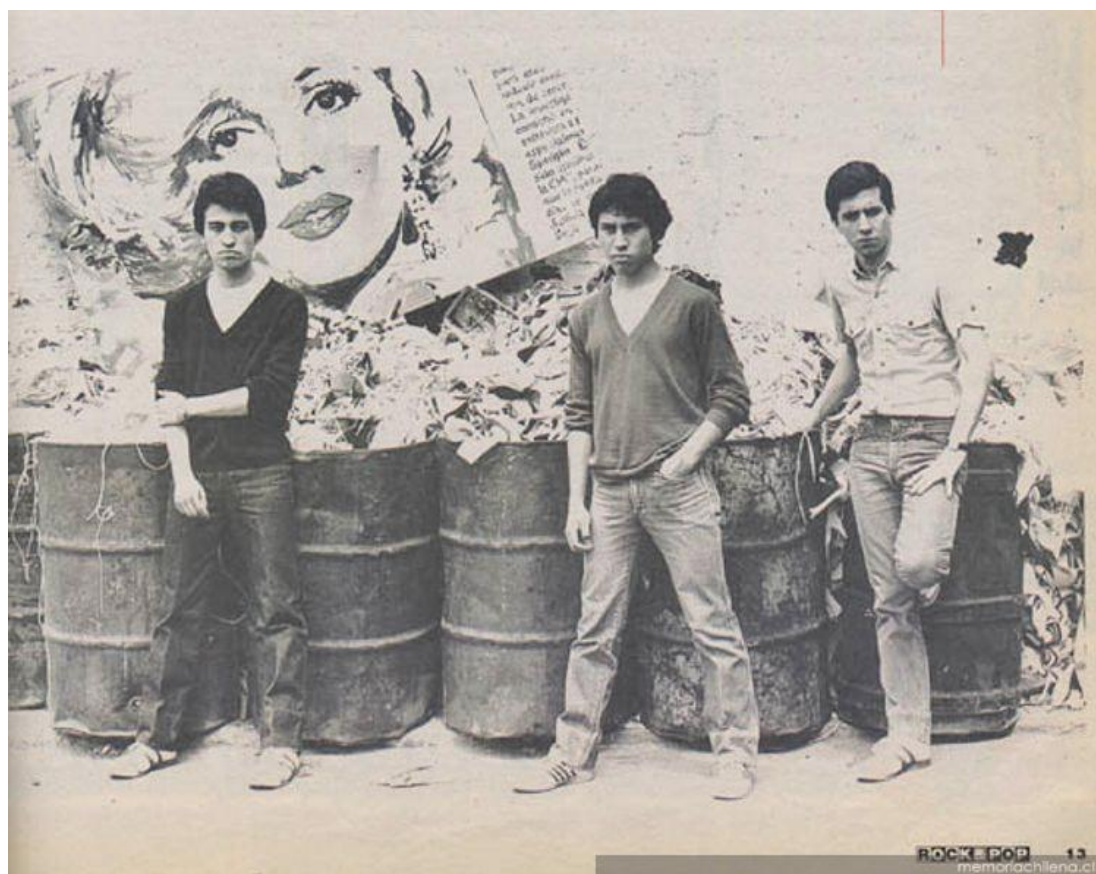


Figura 10: Primera fotografía de Los Prisioneros tomada por Cristián Galaz para *La bicicleta*

En numerosas entrevistas, se lamentaban por no ser invitados al Festival de Viña del Mar pero, más tarde, cuando finalmente fueron invitados a éste, no dudaron en criticarlo desde el escenario mismo de la Quinta Vergara. En este sentido, muchas de las intervenciones de Los Prisioneros parecen reproducir la ideología de la autenticidad y la oposición que históricamente se ha asociado al rock anglosajón pero, al mismo tiempo, su actitud pop constituye una burla a la idea de autenticidad.

El carácter polémico de las intervenciones públicas de Los Prisioneros, que combinaban la rebeldía con la comercialidad, convocaba sentidos extramusicales específicos en el Chile de la época, Claramente, ni el rock ni el pop tienen un valor ideológico o cultural inherente ya que sus sentidos dependen de condiciones históricas y contingentes. Como plantea Tomás Moulián, durante la dictadura, las declaraciones e intervenciones de Los Prisioneros tenían un efecto de provocación muy fuerte, en una sociedad de provocaciones medidas o de casi no provocación. Teniendo en cuenta que las canciones de Los Prisioneros fueron el correlato pop de las primeras jornadas de protesta social contra la dictadura de Pinochet<sup>130</sup>, su música no sería pop meramente en el sentido adorniano de una mercancía musical producida corporativamente con la intención de imponer una falsa universalidad a los consumidores. Como cualquier mercancía musical, el pop tiene además de un valor comercial, un valor cultural (Frith, 1996). A diferencia de Adorno, que vincula la repetición a las condiciones industriales de producción de la música popular, para el musicólogo Richard Middleton el placer producido en y por la repetición se ubica en el cruce de varios conjuntos de determinaciones: las condiciones de producción, la construcción psicológica de la escucha, la economía política en general y los efectos de las tradiciones musicales. En la música pop de Los Prisioneros la intensa repetición

---

<sup>130</sup> La crisis económica reavivó la disidencia política. El histórico 11 de mayo de 1983 comenzaron las protestas callejeras.

de elementos, entre distintas canciones y en el interior de una misma canción, no producirían meramente un placer alienante, sino que precisamente es en esa insistente repetición donde se encontraría la fuente de significado productivo de la canción.

El mismo alcance generacional de la música de Los Prisioneros se relaciona fuertemente con la repetición de ciertas consignas en los estribillos de sus canciones. El enfrentamiento entre un ‘nosotros’ juvenil y un ‘ellos’ que ya se presenta en su primer hit, “La voz de los ochenta”, se repite en la mayoría de las composiciones siguientes, en las que se sustituye el grupo objeto del ataque. Si en “Nunca quedas mal con nadie” arremetían contra los compositores de música comprometida por sus metáforas complicadas, en “¿Por qué los ricos?” se ataca a los jóvenes privilegiados, y en “¿Por qué no se van?”, a la pseudo vanguardia snob. La voz imperativa y segura de Jorge González es, asimismo, un elemento muy importante: por el sólo hecho de ser una voz que habla, atrae la atención del oyente, transmite la letra y comunica un mensaje. El cantante, por su uso del idioma, construye un personaje que determina, en parte, una cierta respuesta. La recurrencia del enfrentamiento y el tono de reclamo en las canciones de Los Prisioneros interpelan a un sujeto que se define por el resentimiento, que no es otra cosa que la expresión subjetiva del rechazo a las diferencias sociales.

En el segundo álbum de Los Prisioneros, *Pateando Piedras* (EMI, 1986)<sup>131</sup>, la queja se entrelaza con un discurso sobre la economía. Canciones como “El baile de los que sobran”, “Muevan las industrias” y “¿Por qué los ricos?” se convirtieron rápidamente en himnos generacionales porque trataban temas sintomáticos del nuevo orden socio-económico y denunciaban la indiferencia y la ausencia de oportunidades

---

<sup>131</sup> En este álbum, que salió a la venta el 15 de septiembre de 1986, es clara la influencia estética de Depeche Mode, sobre todo en cuanto al sonido *techno*, que descansa en el uso de sintetizadores.

en la sociedad chilena. En "El baile de los que sobran", la desigualdad social se presenta focalizando en la educación como agente de discriminación:

Mis amigos se quedaron igual que tú  
Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos  
....  
Nos dijeron cuando chicos jueguen a estudiar,  
Los hombres son hermanos y juntos deben trabajar,  
Oías los consejos, los ojos en el profesor,  
Había tanto sol sobre las cabezas,  
Y no fue tan verdad porque esos juegos al final  
Terminaron para otros con laureles y futuros  
Y dejaron a mis amigos pateando piedras  
....  
Hey, conozco unos cuentos sobre el futuro,  
Hey, el tiempo en que los aprendí fue el más seguro.  
Bajo los zapatos, barro más cemento,  
El futuro no es ninguno  
de los prometidos en los 12 juegos,  
A otros les enseñaron secretos que a ti no,  
A otros dieron de verdad esa cosa llamada educación,  
Ellos pedían esfuerzo, ellos pedían dedicación,  
¿y para qué?, para terminar bailando y pateando piedras

Esta canción representa a aquella juventud de clase baja y media que, egresada del colegio secundario, se encuentra sin trabajo ("Es otra noche más de caminar, es otro fin de mes sin novedad"). Con el sonido triste de un acordeón y el ladrido de un perro, la melodía alude al ambiente de la periferia, a esas calles de "barro más cemento" por donde los jóvenes van "pateando piedras". Como en la mayoría de los temas de Los Prisioneros, el cantante interpela al oyente estableciendo un paralelismo con la situación que sus amigos o él mismo experimentarían: "Mis amigos se quedaron igual que tú / Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos". Esos "doce juegos", las doce asignaturas anuales del programa educativo del Liceo municipal, aluden a la contradicción de un sistema en el que los profesores prometen un futuro para todos los jóvenes, pero mientras algunos de éstos terminan, como dice la canción,

“con laureles y futuros”, muchos otros se quedan “pateando piedras”. La expulsión de un proyecto de futuro se debe a que nunca se les explica cuál es el secreto del éxito que otros jóvenes de escuelas privilegiadas sí conocerán. En los años ochenta la dictadura había implementado el proceso de municipalización de la educación pública, que dejó a los colegios de escasos recursos con graves falencias, tanto estructurales como operacionales<sup>132</sup>, que les impedían ofrecer una educación de calidad, por lo que los jóvenes que acudían a esos establecimientos sólo podían “jugar a estudiar”. El simulacro de educación de las escuelas públicas no proveía de una preparación adecuada para que los jóvenes pudieran insertarse en el mundo laboral<sup>133</sup>. Sin posibilidades de ingresar a la universidad, éstos se quedaban “pateando piedras” pero el cantante, en actitud más pop que rock, propone seguir bailando ese “baile de los que sobran”: el rencor y la amargura se funden con la diversión.

Del mismo modo, Los Prisioneros manifestaron una crítica, más emotiva que ideológica, a las políticas económicas de la dictadura en “Muevan las industrias”, que daba cuenta del aumento del desempleo producto de la implantación del neoliberalismo, cuando, a raíz de la política de importaciones del gobierno, cerraron muchas empresas antes destinadas al consumo interno:

Yo me acuerdo que los fierros que ocupaban  
y chocaban en el patio de la escuela  
Cada ritmo que marcaban dirigía el latido  
De nuestro propio corazón

Cuando vino la miseria los echaron

---

<sup>132</sup> La primera reforma educativa del gobierno de la dictadura hizo énfasis en la descentralización de la gestión del sistema de educación. La responsabilidad de administrar los establecimientos educacionales públicos, que hasta el año 1981 correspondía al Ministerio de Educación chileno, quedó en manos de los municipios y de las comunas a las que pertenecían cada uno de los establecimientos públicos a nivel nacional.

<sup>133</sup> En 1987, la revista de izquierda *Apsi* publica en su sección de economía, “La esperanza acorralada”, una nota en donde se señala que 1985 fue el año en que había habido más población joven con 2.455.000 chilenos de entre 15 y 24 años. La nota incluye encuestas realizadas por especialistas en el área de educación en donde se recoge el desaliento de los jóvenes que nunca habían ingresado al mercado laboral y declaran que “no hay oportunidades ni de estudio, ni de trabajo”. Según las estadísticas, en ese momento, el nivel de desempleo en el sector de jóvenes superaba el 50 % (26).

les dijeron que no vuelvan más  
los obreros no se fueron se escondieron,  
merodean por nuestra ciudad

La canción describe la crisis de las industrias de forma reflexiva y emotiva, añorando los años prósperos de aquellas fábricas que marcaban el ritmo de los corazones. En el videoclip los jóvenes bailan con las herramientas, señalando que “Los obreros no se fueron / merodean por nuestra ciudad”. Si la economía excluye a los jóvenes y a los obreros, éstos no se marchan, su resentimiento y sus cuerpos son como fantasmas que caminan por la ciudad, a la espera de volver a manifestarse.

En *Pateando Piedras* el discurso sobre la economía va más allá del área de la educación o del empleo, para atacar los cambios de valores que las nuevas políticas económicas habían promovido en la sociedad chilena. A diferencia de las otras canciones, en “Quieren dinero” el cantante se incluye como parte del problema: los cambios en las costumbres que trajo el nuevo modelo económico por el cual los chilenos se convirtieron en esclavos del dinero:

Es mentira eso del amor al arte  
No es tan cierto eso de la vocación  
Estamos listos tú y yo para matarnos  
los dos por algún miserable porcentaje

Es una humana condición  
O es nuestro estúpido sistema  
Es una nueva religión  
O tal vez sólo sea su emblema

Es el cómo y el porqué, es el presente y el futuro  
Es el poder y la pasión, el atractivo más seguro  
El profesor no tiene la cabeza en enseñar  
Como el doctor no sale de su casa para sanar  
Somos mil perros tras un hueso, esclavos de los pesos  
No es chiste ser mayor ¡paren mi reloj por favor!

Nadie te puede ayudar  
Nadie tiene tiempo de reclamar  
Sólo algo todos quieren en común  
Sólo algo deja bien a casi todo el mundo  
¡Quieren dinero!



La letra de la canción alude a ese “espíritu mercantil” al que Tomás Moulián refiere como una de las características de la ideología neoliberal. Según el sociólogo, el espíritu mercantil “no es la fetichización de las cosas en sí, sino la fetichización del dinero que es su ‘medio abstracto’ de adquisición. En este sentido, el ‘espíritu mercantil’ no consiste en un esteticismo, en amor apasionado por los objetos. Consiste en un utilitarismo, en un amor apasionado por el dinero” (Moulián, 117). En “Quieren dinero” el cantante se pregunta si la avaricia es una condición humana pero la canción insinúa que ésta sería parte de “nuestro estúpido sistema”, al mismo tiempo que el dinero sería el “emblema” de la nueva religión. La conexión entre “emblema” y “religión” sugiere esa transmutación entre objeto y dinero, ese volcamiento del deseo particular del valor de uso hacia el deseo abstracto del valor de cambio donde se realiza la fetichización. Es interesante que si el cantante se incluye dentro del problema, en tanto “es mentira eso del amor al arte”, la juventud quedaría exenta. Las líneas que refieren al hecho de que nadie tiene tiempo de reclamar o de ayudar al otro se dirigen especialmente al mundo de los adultos, por lo que el cantante establece un cambio en el ritmo de la melodía para pedir “No es chiste ser mayor ¡paren mi reloj por favor!”.

Inscripto en otro contexto político, *La cultura de la basura* (1987), el tercer álbum de Los Prisioneros presenta una crítica directa al régimen militar. Así, la canción "Poder elegir" alude implícitamente a la necesidad de volver a la democracia y “Lo estamos pasando muy bien” ironiza sobre la situación económico-social que vivían la mayoría de los chilenos que no habían sido beneficiados con el “milagro”, para oponerse a los supuestos éxitos macroeconómicos a los que la propaganda pro Pinochet apelaba para justificar la continuación del régimen. En marzo de 1988 la publicación *Fortín Mapocho* anunció que Los Prisioneros votarían NO en el plebiscito

que decidiría la continuidad de Augusto Pinochet en el gobierno. Cuando en conferencia de prensa el grupo ratificó su apoyo al No, su gira promocional se canceló<sup>134</sup>.

Si bien resulta difícil reconstruir la recepción pública de las opciones políticas y las consignas presentes en las canciones de Los Prisioneros, cierta vinculación de el grupo a posturas de “izquierda” se confirmó cuando en octubre de 1988, junto a Inti Illimani, fueron los únicos artistas latinoamericanos invitados al concierto de Amnistía Internacional realizado en Mendoza, Argentina. Antes de eso, sus videos habían sido emitidos por *Teleanálisis*, un noticiero clandestino de grupos opositores a la dictadura, no sin generar cierta resistencia de grupos de izquierda que veían en el rock y el pop un discurso apolítico<sup>135</sup>. Su videoclip “Sexo” ganó en la categoría de videoclip en el Festival de La Habana per, paradójicamente otro videoclip del grupo, del tema “We are sudamerican rockers”, inauguró las emisiones de MTV Latina.

El amplio, y a veces desconcertante, arco de recepción de la música de Los Prisioneros se verifica también en la prensa escrita. Más allá de su presencia en las revistas de música orientadas a la juventud, tanto publicaciones de corte político y

---

<sup>134</sup> En varios recintos se les negó la autorización para actuar. Sin auspicios, porque las empresas privadas —como la bebida *Free*— nunca quisieron ligarse a la banda, los conciertos sólo eran rentables si se realizaban en recintos para miles de personas y estos correspondían a los gimnasios municipales administrados por el gobierno. Con la veda oficial, Los Prisioneros sólo pudieron realizar 7 presentaciones de las 35 que tenían planificadas en distintas ciudades de Chile (Contardo y García, 128).

<sup>135</sup> *Teleanálisis* fue un noticiero que circuló ilegalmente en Chile entre 1984 y 1989, y que buscaba registrar audiovisualmente la realidad omitida por los medios de comunicación oficiales. El periodista Cristián Galaz, ex militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, propuso la inclusión de la música juvenil dentro de los temas difundidos por el noticiero. En febrero de 1986, en el programa número 13, presenta “Reportaje al rock”, donde se intenta rescatar una identidad generacional formada en torno a la música y se recogen declaraciones de los Pinochet boys, Los Prisioneros y Primeros auxilios. En el programa número 37 se estrena el videoclip de la canción “Sexo”, filmado por el propio Galaz en la misma casa de Jorge González y en el número 42, de diciembre de 1988, se presenta el videoclip de “Maldito sudaca”. Estas inclusiones produjeron debates internos porque la música pop no era considerada por otros miembros de *Teleanálisis* como un hecho político. Pese a la resistencia inicial, otros periodistas decidieron enviar el videoclip de “Sexo” al Festival de La Habana, para competir dentro de la categoría video. El videoclip ganó y al año siguiente el Festival incluyó en la competencia oficial la categoría videoclip, categoría que anteriormente había sido excluida por considerársela “contrarrevolucionaria” (Garate Cisternas y Navarrete Rovano, 117-118).

comprometido con la cultura disidente de entonces —*Análisis, Apsi y Cauce*— como revistas de tarjetas de crédito le dedicaron espacio en sus páginas. En el número de noviembre de 1987 de la revista de la tarjeta de crédito *Diners*, la periodista Magaly Arenas incluyó una nota que provee algunas claves para entender la ambigüedad y el éxito de Los Prisioneros. En la entrevista, cuando se acusa a los músicos de resentidos sociales, éstos responden con otro reclamo: “¿Acaso no tenemos motivo?” (43). Pero, nuevamente, la aceptación de la figura del resentimiento social va de la mano de la indefinición ideológica ya que el grupo reitera que no pertenece a ningún partido político y que sus canciones no son partidistas: “Sólo contamos lo que cualquiera siente. Hay gente que reclama contra la sociedad capitalista no porque se haya leído a Marx, sino porque simplemente no le alcanza la plata para comprar todo lo que la televisión le enseña que debería tener para ser feliz” (42). La nota también recoge la opinión de jóvenes que, consultados sobre las actitudes del grupo, dicen que “Los Prisioneros eran niños pobres y esa es su forma de hacer publicidad” (44). Otro joven declara: “Yo creo que a la gente le gustan también porque son autoritarios y superseguros de sí mismos, algo a lo que no estamos habitualmente acostumbrados. Esas personas generalmente tienen arrastre. Por ejemplo, mira lo que pasa con la Bolocco ahora y lo que pasó antes con la Argandoña, para mí son casos muy similares en un sentido” (44). Es curiosa la comparación de Los Prisioneros con Cecilia Bolocco y Raquel Argandoña, dos mujeres de la farándula chilena claramente asociadas a la derecha, sin embargo, este vínculo se explica porque tanto las mujeres como el joven “resentido social” de origen popular deben asumir quizás con excesivo orgullo la voz de autoridad que por su posición social o de género no les correspondería.

Soberbios, plebeyos, comerciales. Entre Miami y La Habana, la ambigüedad política del trío de San Miguel encontraba una definición bajo la figura del resentimiento. Pero, en sus canciones, el rencor siempre se asume con orgullo y

lúdicamente. Como “la voz de los ochenta”, Los Prisioneros fueron los militantes del malestar que invitan a bailar a los que sobran.

***Jorge González y el pop como populismo***

Yo he visto pasar a Allende,  
No digas que no.  
Casi nadie lo reconoce,  
Parece que se afeitó.  
Maneja una citroneta,  
Pero con otro motor.  
Equipo con buenos bajos,  
y ecualizador.  
Jorge González, “Allende vive”

Ya en la década de los ochenta la sensibilidad plebeya de Los Prisioneros se presentaba con un giro latinoamericanista y nacionalista, como lo evidencian “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos”, “Maldito sudaca”, “We are sudamerican rockers”, “¿Por qué no se van?” e “Independencia cultural”, todas canciones que atacan lo que se presenta como una excesiva influencia foránea en la cultura. En “Independencia Cultural” Jorge González se burla de la radio FM Concierto, que agringaba el habla —el cantante la llama “radio concert”— y no transmitía música chilena, por considerarla de mal gusto. La propuesta de independencia cultural parte por cuestionar el concepto mismo de cultura (“en el colegio se enseña que cultura es cualquier cosa rara menos lo que hagas tú”), continúa con una denuncia de lo foráneo como “decadente” (“Ya no quiero más Bach puagh! / Si la cultura es Europa la cultura es lo caro / pues yo quiero entenderme con la gente”) y finaliza con una celebración del orgullo por lo local (“No te disfraces no te acomplejes / eres precioso porque eres diferente”). También con un giro nacional y popular, en “¿Por qué no se van?” el cantante se burlaba de los artistas que menospreciaban el gusto y el saber de las clases inferiores. “Si eres artista y los indios

no te entienden, si tu vanguardia aquí no se vende/ si quieres ser occidental de segunda mano”, cantaba González y amenazaba repetidamente con “¿Por qué no te vas?”<sup>136</sup>.

Al margen de estas incursiones muy generales por los temas del imperialismo cultural, en la década de los ochenta las canciones de Los Prisioneros no tenían una definición ideológica clara ni expresaban ataques directos a Pinochet u homenajes a Salvador Allende. Esto comenzará a cambiar en los años noventa, cuando el resentimiento y el orgullo plebeyo característicos de las canciones de la década anterior poco a poco se definirán en términos más abiertamente “populistas”. ¿Por qué populista? Porque el discurso de las canciones articula una interpelación a los que sobran frente a los grupos que se definen como privilegiados apelando a Salvador Allende, así como también expresando una forma de entender la historia de oposición a las clases propietarias y a la Iglesia que, en el contexto chileno, se asociaba a la Unidad Popular.

Es interesante notar que si en los ochenta Los Prisioneros atacaban la estética musical del Canto Nuevo, en 1998 la participación de Jorge González en el disco *Tributo a Víctor Jara* lo acercó a Alerce, sello tradicionalmente asociado a esa corriente musical. En esa ocasión Jorge González versionó el tema de Víctor Jara "Paloma quiero contarte" y en el videoclip explotó el extraordinario parecido físico que lo une al fallecido cantante<sup>137</sup>. Este homenaje no es casual, la música y la figura de Víctor Jara se encuentran inextricablemente ligadas a la Unidad Popular porque sus

---

<sup>136</sup> Si en los ochenta el acercamiento al latinoamericanismo de Los Prisioneros se expresaba en consignas que cantaban a la juventud el rechazo al imperialismo cultural, en la década siguiente Jorge González como solista ahondará en las referencias a la cultura latinoamericana a través de la propia musicalidad: en 1997 edita un álbum, *Gonzalo Martínez y las Congas Pensantes* (BMG-Multicolor, 1997), que recoge cumbias tradicionales y de su autoría pero grabadas en formato electrónico.

<sup>137</sup> Patricia Vilches sugiere que Los Prisioneros serían herederos de la visión de Violeta Parra y Víctor Jara en tanto habría similitudes en cuanto a las concepciones del materialismo histórico y el sentido de la religiosidad en la lírica contestataria de las canciones y en la “manera en que este grupo musical ha reaccionado frente a los atenuantes de la dinámica social (...) Aún más, Jorge González, el líder de Los Prisioneros, se ha convertido en anatema del sector conservador chileno, al ofrecer su franca opinión sobre temas candentes de la actualidad chilena” (197).

canciones presentan una lectura de la historia que rescata a las clases populares y condena los privilegios de la clase propietaria y porque las mismas circunstancias de su muerte, asesinado por la dictadura de Pinochet, no hace sino reforzar esa serie de sentidos.

Por el sello Alerce, Jorge González también publicó en 1999 un tercer álbum solista, *Mi Destino*, en donde canciones como “Caszely” y “Allende vive” revelan una nostalgia por íconos populares chilenos, en este caso, el jugador de fútbol del Colo-Colo y el ex presidente Salvador Allende. Precisamente en la canción “Allende vive” se establece una lectura de las condiciones sociales y políticas del presente que se acerca a una concepción populista de la historia chilena cuando el cantante define el Chile de la transición como “un fundo”. En este diagnóstico es clara la desilusión del cantante con las luchas de los '80, que terminaron en una sociedad poco democrática, donde los dueños de las riquezas continuarían mandando:

Qué pasa, el presidente,  
Habla de este país.  
¿Por qué no le llama fundo,  
y honra su raíz?

Ladrones que se arrancaron,  
De Europa una vez.  
Tomaron un barco a Chile,  
Y les fue muy bien.

No es un país, Chile es un fundo.  
Allende vive

Escucha Lavín:  
Allende vive

...

Escucha Pinochet:  
Allende vive

Como en la mayoría de las composiciones de Jorge González, la canción se inicia con un diagnóstico de la situación política nacional, que en este caso se retrotrae

a la colonia, para luego interpelar a los culpables de esa situación en el presente. En este caso, el cantante se dirige tanto al presidente de la Concertación como a Pinochet y a la derecha democrática, representada en el candidato de la UDI Joaquín Lavín. En la canción no sólo se presenta una visión de la historia que podríamos llamar populista, en tanto verifica una continuidad del problema de la desigualdad en la clase propietaria, sino que también se refuerza la asociación del cantante y bajista Jorge González con la figura del difunto presidente: Allende vive pero nadie lo reconoce porque se ha disfrazado, maneja una citroneta y tiene un “equipo con buenos bajos y ecualizador”.

El giro ideológico en las canciones de Jorge González se agudizaría en coyunturas particulares, como durante las campañas presidenciales de 2003. Ese año González se presentó en varios programas de TV cantando “Ultraderecha”, una melodía pop pegadiza y bailable que en su letra establece el quiebre social e ideológico de la sociedad chilena: la “Ultraderecha compra la iglesia, vende el Estado”. En el imaginario fragmentario y politizante de la canción no sólo aparece el rol de la iglesia católica en su relación con el capitalismo y la subordinación del Estado a los intereses de los capitalistas, el estribillo directamente interpela y acusa a los “defensores de Libre mercado” e ironiza sobre el sentido limitado del término ‘libertad’: “¡LIBERTAD! / Para vivir en la miseria, ¡LIBERTAD! / Para proteger al millonario, ¡LIBERTAD! / Para globalizar el hambre, ¡LIBERTAD! / Para dejar hecho mierda el planeta”. Finalmente, la canción cierra estableciendo que los defensores del libre mercado son, sobre todo, “defensores del derecho a estafarte”.

Es conocido el fuerte rechazo de la prensa asociada a la derecha a las declaraciones de Jorge González<sup>138</sup> pero a propósito de esta canción se pueden

---

<sup>138</sup> En el libro *Maldito Sudaca*, Emiliano Aguayo realiza un extenso relevamiento de las críticas negativas hacia Los Prisioneros en los diarios *El Mercurio* y *La Tercera*.

observar algunas respuestas específicas que, de alguna manera, confirman y redefinen las lecturas de aquellos que, durante los ochenta, veían en Los Prisioneros la expresión de un discurso del resentimiento. El noticiero de TVN y el programa de entrevistas “De pé a pá” fueron a buscar las opiniones de los miembros de la derecha política respecto de la canción “Ultraderecha”: mientras el diputado de la Unión Demócrata Independientes Iván Moreira (UDI) los atacó por “resentidos” y por “falta de originalidad”, otros miembros de su partido redefinían la condena del resentimiento de manera más explícita señalando que la música de este grupo presentaba una “ideología de la lucha de clases que ya fue”. En el mismo programa González se defendía declarando que su afán por la controversia se debía a “que no hay muchos comentarios diversos y de pronto los comentarios que el grupo hace se ven más destacados porque faltan comentarios diversos, creo yo, en general” (“De pé a pá”). Desde una actitud pop y rebelde, Jorge González terminaba de articular una respuesta, emotiva y conceptual, al impacto del neoliberalismo en la sociedad chilena. Si durante la dictadura el discurso del resentimiento se presentaba como una reacción subjetiva de condena de las desigualdades producidas por el sistema, en los noventa ese resentimiento, presentado de manera populista, se dirige a un cuestionamiento más conceptual tanto de la libertad de mercado, como de los límites del “consenso”. Esta forma de ver la democracia neoliberal se expresará también en los movimientos estudiantiles, quienes reactivarán el resentimiento de “los que sobran” y cuestionarán las concepciones neoliberales de libertad e igualdad con estrategias que los acercan y los alejan de la generación de adolescentes de los años ochenta.



### *Actores secundarios: Educación, simulacro y consenso neoliberal*

“Seguridad para estudiar, libertad para vivir”  
Consigna de secundarios chilenos, 1983-1986

En los años ochenta “El baile de los que sobran” fue la banda sonora de la protesta social y política, como lo evidencia *Actores secundarios* (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004), documental que rescata las luchas contra el autoritarismo y la municipalización de la educación durante la dictadura. La tesis del documental es que aquellos adolescentes de escuelas públicas y privadas, que se manifestaron bajo la consigna de “Seguridad para estudiar, libertad para vivir”, cumplieron un importante papel en la resistencia contra el régimen, pero fueron luego marginados de la democracia transicional que se construyó en Chile a partir de 1989. Teniendo en cuenta ese presente de exclusión, los directores recuperan anécdotas sobre el movimiento estudiantil, entre ellas la importancia del Liceo Arturo Alessandri Palma como articulador de la movilización estudiantil a nivel nacional. En 1985 los estudiantes secundarios tomaron ese establecimiento en protesta contra la municipalización de la educación chilena, proceso que llevaba adelante el gobierno de aquella época y que consistía en la entrega por parte del Estado de la administración de los establecimientos educacionales a los municipios, lo que dejaría más tarde a la educación librada a las fuerzas del mercado.

No es menor la alusión que hacen los realizadores del documental a la recreación de esa toma de 1985 en el mismo Liceo Alessandri Palma en 2004. Ese año a un grupo de estudiantes se les ocurrió representar para una tarea de un taller audiovisual la toma que había tenido lugar dieciocho años antes pero terminaron siendo sancionados y expulsados del liceo. El documental aborda el hecho como una experiencia re-

agrupadora para los jóvenes de 1985, quienes se juntaron con los adolescentes de 2004 para reflexionar sobre la primera toma. Más allá del carácter reconstructivo de la jornada, me interesa destacar el modo en se establecen vínculos entre las luchas del pasado y la condición del presente. En un momento, uno de los viejos “actores secundarios”, que había quedado fuera del proceso de la transición a la democracia, dice: “Si la simulación de una toma para un trabajo escolar genera esta reacción quizás es porque la democracia que tenemos es, en realidad, un simulacro de democracia”. Las palabras del ex dirigente secundario señalan los límites del “consenso democrático” y las continuidades entre la dictadura y los gobiernos de la Transición, en términos muy cercanos a los del sociólogo Tomás Moulián, quien plantea que en Chile “no ha habido transición sino transformismo, y esta es una sociedad que tiene un remedo de política, un simulacro de democracia, que ha sido forzada a una falsa reconciliación y vive en la complicidad del silencio” (Moulián en Faride Zerán, 87).

Según Moulián, la democracia restringida chilena supone la existencia de estructuras institucionales conservadoras, la práctica de estigmatizar a los sectores disidentes y el reforzamiento del modelo neoliberal excluyente heredado de la dictadura<sup>139</sup>. Si nos detenemos en el área educativa, se registra cierta continuidad entre las medidas de la dictadura y los primeros gobiernos de la Concertación. Durante el régimen de Pinochet se realizaron las reformas de descentralización, municipalización y privatización de la educación. El Estado se desprendió de la enseñanza básica y secundaria para entregar su administración a los municipios, al tiempo que impulsó la

---

<sup>139</sup> En una línea similar, el politólogo Ricardo Cargo Brito aborda la condición traumática del consenso de la nueva elite democrática sobre el modelo chileno post-Pinochet. La adscripción cínica o patológica a la democracia restringida (caracterizada por el predominio de enclaves e instituciones autoritarios y “leyes de amarre”) y su base neoliberal excluyente a nivel social descansan, según Cargo Brito, en la aversión al conflicto de la sociedad chilena “desesperada por evitar confrontar los dilemas excluidos, aquellos que emanan de los déficit no ya de la democracia sino del neoliberalismo directamente” (Camargo Brito, 2008: 7).

intervención del capital a través del sistema de educación particular subvencionado<sup>140</sup>. En marzo de 1990, un día antes de que terminara su mandato, Pinochet dictó la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), cuya defensa de la “libertad de enseñanza” fortaleció jurídicamente el modelo educativo neoliberal. La ley también reforzó los mecanismos que permitieron el desarrollo de un “capitalismo académico”, al eliminar la función docente del Estado y al no establecer ningún marco restrictivo a quienes deseaban “invertir” en el proceso educativo nacional. Como casi todas las leyes dictadas en el último periodo del régimen, la LOCE fue blindada a través de quórum constitucionales calificados para que no fuera reformada por el nuevo gobierno concertacionista<sup>141</sup>.

En efecto, la masiva privatización de la educación, iniciada durante la dictadura, se consolidó durante la sociedad neoliberal de la democracia, en la cual la educación dejó de ser un derecho para convertirse en un servicio. No sólo los establecimientos educativos se transformaron en un rentable negocio para el capital privado; también la red mercantil que la rodeaba comenzó a extenderse para integrar a los diferentes grupos de manera diferenciada. Un claro ejemplo de este fenómeno fueron el Pase Escolar y la Prueba de Selección Universitaria, ambos privatizados durante la presidencia de Ricardo Lagos.

---

<sup>140</sup> La municipalización se acompañó de una figura de financiación basada en el papel de los sostenedores municipales y particulares. Independientemente de si las instituciones eran privadas o públicas, el Estado entregaba un mismo subsidio por alumno y garantizaba el derecho de los dueños privados a lucrar con esos subsidios, a cobrar a las familias y a seleccionar a los estudiantes, pero no se preveía ninguna fiscalización de los objetivos educativos. La idea que subyace a esta medida es que si la existencia de los establecimientos es regulada por las leyes del mercado, la misma lógica de la competencia generará un mejoramiento del nivel educativo.

<sup>141</sup> Cuando estaba expirando su mandato, Pinochet promulgó varias de las llamadas “leyes de amarre”, entre ellas la LOCE. Por su carácter constitucional, estas leyes sólo pueden ser modificadas con una mayoría parlamentaria casi imposible de lograr, ya que supone un acuerdo transversal de la clase política y el apoyo de la derecha. Con la excepción del candidato del pacto *Juntos Podemos Más*, Tomás Hirsch, que en la campaña presidencial de 2006 propuso eliminar la LOCE, ningún político ha cuestionado la validez de las leyes educativas heredadas de la dictadura (Ortega Fuentes, 11).

Cuestionando la acusación que pesaba sobre los jóvenes de poco interés en la política y en lo público, en 2001 miles de secundarios salieron a las calles a protestar contra el alto costo del Pase Escolar<sup>142</sup>. La protesta, conocida como “El mochilazo”, consiguió finalmente “desprivatizar” la administración del pase escolar, revirtió el repliegue organizativo con la creación de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Universitarios y Secundarios (ACES) y reinstaló la discusión sobre el sistema educativo en las escuelas. Sobre este terreno se preparó la “rebelión pingüina”<sup>143</sup> que se desencadenaría cinco años más tarde. Al igual que los jóvenes de la generación anterior, los estudiantes secundarios “hijos de la democracia”<sup>144</sup> recrearon el resentimiento de “los que sobran” para expresar un “desacuerdo” con el neoliberalismo educativo. la manifestación estudiantil se concentró en criticar tanto el predominio de los mecanismos de mercado en la educación como la manipulación de la información por parte de medios de comunicación que los estigmatizaban<sup>145</sup>, pero la

---

<sup>142</sup> Según Tamara Contreras, el problema del cobro y retraso de la entrega de los pases escolares sólo fue un detonante de un malestar juvenil que se venía incubando desde hacía bastante tiempo, lo que explica la alta convocatoria de las manifestaciones (17 mil secundarios en las calles; 350 mil alumnos en paro) y el alto grado de violencia en que éstas se realizaron (9). Si bien en los primeros años de la década de los noventa predominó la actitud del “no estoy ni ahí” en relación con la participación electoral, los estudios sobre las tribus urbanas (Cortés Zarzuri) y sobre los estudiantes secundarios (Falabella), que por minoría de edad no tienen derecho al sufragio, introducen matices en las formas de pensar la política juvenil. En este sentido, Contreras señala que en el período de la postdictadura la participación de los estudiantes adquiere ritmos y formas diferentes con la existencia de colectivos, de distintos tipos, formas y tamaños que invaden el espacio urbano con códigos estéticos y acciones antagónicas de las prácticas políticas formales. En los noventa los jóvenes habían llamado la atención de la prensa también por ser víctimas de la represión interna por parte de directivos, que expulsaban a estudiantes por ser homosexuales, estar embarazadas o manifestar sus opciones políticas (1).

<sup>143</sup> En Chile los estudiantes secundarios (de enseñanza media o bachillerato), especialmente los de la educación pública, son popularmente conocidos como “pingüinos” debido a su uniforme oscuro y camisas blancas o celestes.

<sup>144</sup> Son llamados “hijos de la democracia” por pertenecer a una generación que ha vivido la mayor parte de sus vidas bajo los gobiernos de la Concertación.

<sup>145</sup> Evidentemente, la televisión es un medio fundamental para el éxito comunicacional de cualquier movimiento que tenga como objetivo llegar con sus mensajes a toda la sociedad. En Chile los programas de televisión y la prensa escrita influyeron en el desarrollo del movimiento, en tanto llevaron a los líderes a la categoría de héroes para después devolverlos a un segundo plano (Domedel, 5). Como señala Paul Walder, en la cobertura periodística de los eventos de mayo los medios fueron del espectáculo de la protesta callejera, cubierta cual escenario bélico, al retrato del movimiento estudiantil como un espectáculo social que reproducía la tendencia a la farándula propia de la televisión (Walder, “Los medios no están para cambios”).

existencia de una comunidad de estudiantes se construyó mediáticamente. Uno de los factores que contribuyeron al éxito de la movilización estudiantil fue, justamente, el manejo que hicieron los propios estudiantes de medios de comunicación alternativos. Los pingüinos fueron uno de los primeros movimientos sociales que utilizaron Internet, y las plataformas de messenger, blogs y fotologs, como lugares de comunicación inmediata que permitían consolidar una red social y hacer circular informaciones, videos y fotos que la prensa o la televisión no mostraban. Por otro lado, a la repetición del repertorio conocido de la protesta —las tomas y asambleas— y a la incorporación de los medios tecnológicos, los pingüinos sumaron el uso de carteles y stencils, con una estética que combina tópicos de la gráfica visual de la izquierda chilena con formatos de diseño más contemporáneos para criticar las concepciones mercantiles de la educación. En las próximas secciones me detendré en las imágenes “posteadas” en los fotologs de los colegios, así como en los carteles y stencils ubicados en el espacio público para dar cuenta de las estrategias que utilizaron los jóvenes tanto para generar una legitimidad del reclamo “pingüino” como para articular un “desacuerdo” con el “consenso neoliberal”<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Para armar el corpus de imágenes analizado en este capítulo se consultaron, en los blogs y fotologs de los colegios, las entradas correspondientes a las semanas de la protesta, entre mayo y junio de 2006. Por otro lado, se tomaron fotografías de las fachadas de colegios secundarios paradigmáticos de Santiago y Valparaíso en agosto de 2008, inmediatamente después de la serie de protestas contra la nueva ley de educación que se registraron mayormente entre mayo y julio de 2008. También se tomaron registros de carteles, stencils y otras manifestaciones visuales en las principales avenidas por donde comúnmente circulan las protestas estudiantiles: Alameda y calles circundantes al Ministerio de Educación y al Palacio de la Moneda, en el caso de Santiago, y las avenidas Brasil, Argentina y Pedro Montt, que circundan el Congreso Nacional ubicado en la ciudad de Valparaíso. Copia de las imágenes y una compilación de los sitios web consultados se presentan en un Anexo al final del capítulo.

### *El mayo de los pingüinos*

“No estaba ni ahí, pero volví”  
Consigna en el Fotolog “Tómate un liceo”

Tía Michelle ¿me fía una PSU, por favor?  
Cartel en el Liceo Los Conquistadores, Rancagua

Durante los primeros meses de 2006 los estudiantes secundarios volvieron a las calles para demandar educación de calidad para todos los chilenos. Las protestas llegaron a un pico el 30 de mayo cuando 790.000 estudiantes participaron en huelgas y marchas a lo largo de todo el país. La “rebelión de los pingüinos” exigió una serie de demandas en relación con la educación pública y gratuita y volvió a colocar la cuestión educativa en la agenda política en términos de la discusión del impacto de las políticas que la dictadura de Pinochet había aplicado en el área de la educación y que los gobiernos de la Concertación no removieron ni modificaron. Si la movilización “pingüina” de 2006 no deja de reivindicar muchas de las peticiones de la generación estudiantil de los ‘80 y de “El mochilazo” de 2001, por otro lado, es claro el carácter inédito del nuevo movimiento estudiantil. En efecto, Juan Carlos Gómez Leyton sostiene que la rebelión de las y los estudiantes secundarios es la expresión de la nueva conflictividad política y social que atraviesa transversalmente a las sociedades neoliberales, entre la sociedad civil, el mercado y el Estado (2006, 2).

La protesta de los pingüinos se originó en peticiones económicas concretas: rebajas en el pase escolar, mayor distribución de bonos alimenticios y la financiación o gratuidad de la Prueba de Selección Universitaria (PSU) pero, a medida que la protesta se desenvolvía, el discurso sobre la economía fue radicalizándose y sobrevino un enjuiciamiento a fondo del sistema de enseñanza impuesto por la dictadura. Del reclamo de redistribución del crédito dentro de las formas mercantiles educativas existentes, se pasó a discutir la inequidad esencial del sistema educativo. Los

diferentes tipos de reclamos hablan, asimismo, de la heterogénea composición del movimiento estudiantil. Los jóvenes de las clases populares, que estudiaban en establecimientos más pobres, se centraron en las demandas relacionadas con mejoras de infraestructura edilicia, raciones alimenticias y la PSU. Pero cuando en mayo del mismo año los jóvenes de clase media, que asistían a colegios municipales de prestigio<sup>147</sup>, se adhirieron a la protesta comenzaron a proponer reformas estructurales en cuanto a la municipalización y la LOCE. En las declaraciones de estos estudiantes en la prensa llama la atención que la brecha entre ricos y pobres se expresa no desde una categoría de clase, sino desde su condición juvenil, en comparación a las posibilidades que tienen otros jóvenes que se diferencian por el tipo de enseñanza que se les imparte<sup>148</sup>. Conscientes de esta segmentación, varios colegios particulares se sumaron a la protesta con carteles que decían “Privados pero no mudos”. Amparándose en la identidad de “pingüinos”, los jóvenes se presentaban ante el gobierno como un todo.

La articulación de una cierta imagen de “lo pingüino”, la desnaturalización de los presupuestos de la educación neoliberal y el manejo de los medios fueron centrales en el desarrollo del movimiento. Cuando las primeras protestas en las calles terminaron con una fuerte represión policial, los dirigentes secundarios decidieron llamar a asambleas y tomar los liceos. Con estas acciones, el movimiento estudiantil

---

<sup>147</sup> Los colegios municipales más emblemáticos de Santiago de Chile son el Instituto Nacional, el liceo de Aplicación, el liceo número 1 de niñas, el liceo José Victorino Lastarria, el liceo Carmela Carvajal, el liceo Alessandri Palma, el liceo Darío Salas y el liceo República de Brasil. Agradezco a Pablo Pérez Wilson las referencias sobre el sistema educativo chileno.

<sup>148</sup> El 26 de mayo, los alumnos del colegio privado Altamira, en Peñalolén, fueron los primeros que se sumaron a la movilización de los estudiantes de establecimientos municipalizados. Marianne von Bernhardt Pérez, vocera de ese colegio, afirmó que “por tratarse de un colegio privado nos damos cuenta de todos los privilegios que tenemos, por eso creemos que ha llegado la hora de dejar de mirarse el propio ombligo y darse cuenta de que al lado hay alumnos, igual a nosotros, que necesitan nuestra mano y colaboración” y agregó que “antes de ser privados, somos todos estudiantes. Nos parece que ha llegado el tiempo de movilizarse en conjunto para cambiar, definitivamente, la estructura educacional del país y deseamos modificaciones a Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, LOCE, ley que no nos satisface a cabalidad” (“Conversaciones sobre la Movilización de los Estudiantes Secundarios”, *Atinachile.cl*, 30 de mayo de 2006).

no sólo derrumbó la imagen de la apatía política, sino que también introdujo un nuevo lenguaje de la protesta: a la negociación de los tecnócratas gubernamentales, los pingüinos opusieron el consenso nacido del diálogo constante, de ida y vuelta, entre los voceros y la asamblea<sup>149</sup>. Por otro lado, más allá de señalar la recuperación de la asamblea en la protesta estudiantil, me interesa destacar que, al criticar los cobros por la educación, la PSU y el transporte, la segmentación social del sistema educativo, la municipalización, la desregulación del sector privado y el lucro, el movimiento estudiantil cuestionó sentidos comunes muy instalados en la sociedad chilena. Como plantea Juan Ortega Fuentes, los estudiantes dieron “lecciones de cívica con uniforme” porque lograron “romper con el cerco mediático hacia los temas sociales y deslegitimizar un modelo informativo que los ridiculiza” (22).

La visibilidad mediática de la protesta estudiantil y el planteo de la desigualdad educativa marcaron el ingreso de la política en la restringida arena de la democracia neoliberal. Según Jacques Rancière, la política aparece como una disputa en la que se presenta la parte “de los que no tienen parte”, ese sujeto cuya palabra es tomada como ruido por quienes deciden qué es el bien común: “Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo” (Rancière, 1996: 42). La existencia misma de la protesta estudiantil interrumpió la comunidad del consenso neoliberal porque los jóvenes pingüinos lograron volver legítimo un reclamo que desnaturalizó lo “normal”

---

<sup>149</sup> Si en los primeros años de la década del noventa se desprestigiaba a los jóvenes por su actitud de “no estoy ni ahí” respecto de la participación electoral, el gobierno, por otro lado, estigmatizó las nuevas prácticas políticas de carácter radicalmente democrático de los estudiantes. Aunque los paros y tomas forman parte del repertorio de la protesta de variados movimientos sociales, el gobierno sistemáticamente criticó estos mecanismos de presión social, al catalogarlos de “antidemocráticos”. Andrea Gamboa e Iván Pincheira señalan que, en el espacio de diálogo, la obediencia a la asamblea y el principio de no representatividad de los voceros molestaba a los negociadores oficialistas, quienes subestimaban a los pingüinos por una supuesta falta de liderazgo (33).



y posibilitó la expresión de un “desacuerdo” en torno a la idea de igualdad en el acceso a la educación. Cuando los estudiantes exigieron la derogación de la LOCE y la transformación del sistema educativo neoliberal, la problemática de fondo comenzó a definirse en términos de la diferencia entre concebir a la educación como un “derecho” garantizado por el Estado o como un “servicio” que se adquiere en el mercado.

### *Actores secundarios 2.0 o la política según los nativos digitales*

Yo opino  
sin saber leer ni escribo  
nunca sé de lo que opino  
pero soy buen opinante.  
*Joe Pino & The Maniacodepresivos*

En septiembre de 2008, un artículo en *The New York Times* señalaba que Chile era el país con mayor uso de tecnología digital en Sudamérica. Ya un año antes un estudio de la consultora *Divergente* había situado a los chilenos como los principales usuarios a nivel mundial de *fotolog.com*, un servidor que permite subir una imagen diariamente y generar comentarios. Con tan sólo 16 millones de habitantes, en Chile hay 5 millones de cuentas de fotolog, un 60 por ciento de las cuales pertenecen a adolescentes de entre 12 y 17 años. De hecho, según el artículo de *The New York Times*, fotolog ha sido el espacio predilecto en donde la nueva generación de “nativos digitales”<sup>150</sup> participa de una de las primeras ciberculturas juveniles: los *pokemones*. Asumiendo la retórica del espectáculo, estos adolescentes chilenos se exhiben ante sus pares subiendo a sus páginas fotos de ellos mismos sacadas en una perspectiva que resalta sus peinados<sup>151</sup>. Ciertamente, en las imágenes de fotolog, los cuerpos de los

---

<sup>150</sup> Me refiero a los jóvenes como “nativos digitales” porque aquello que para las generaciones anteriores es novedad, imposición externa, para esta generación es un dato más de su existencia cotidiana, una realidad naturalizada con la que han interactuado desde edades muy tempranas.

<sup>151</sup> Se denomina a estos jóvenes *pokemones* porque imitan los peinados de los personajes del famoso dibujito animado japonés y porque su estética, basada en la pose, evidencia una voluntad de estar siempre en un mundo de fantasía, propio de un animé. Con cierto culto por el feísmo, estos adolescentes de clase media baja se apropian y superponen elementos del estilo de otros grupos: se

adolescentes, atravesados por la retórica publicitaria, expresan la sujeción a las estructuras de la mercancía y la reproducción de los medios masivos. Sin embargo, durante la protesta estudiantil, las páginas de fotolog y blogspot fueron también los medios más utilizados para unir a los jóvenes desde Arica a Punta Arenas.

Los estudiantes del siglo XXI son “actores secundarios” en versión 2.0 porque los separa de sus antecesores un nuevo manejo de los medios de comunicación electrónicos. Los pingüinos potenciaron la organización del movimiento a través de la red; los blogs y fotologs, que permitían la coordinación entre los líderes del movimiento, servían de plataforma de difusión y propaganda descentralizada, de la que todos los estudiantes participaban “copiando y pegando” las informaciones<sup>152</sup>. Al revisar el portal de fotolog en Chile durante los meses de abril a julio de 2006 se percibe un aumento en la creación de nuevas cuentas asociadas a colegios o grupos de estudiantes, antes que a individuos. Cuando los estudiantes abandonaron la protesta callejera, su visibilidad volvió a mediatizarse, pero saltando el cerco televisivo y utilizando distintas plataformas en la red. Las imágenes de lo que ocurría dentro de los colegios tomados comenzaron a circular, primero, en las páginas de los colegios en blogspot y fotolog para luego ser reproducidas en las páginas individuales de los

---

visten como “emos” y se maquillan exageradamente, utilizan colores incombinales, tienen piercings, escuchan reggaetón, no beben alcohol, van a las discotecas por la noche para “poncear” (besar a la mayor cantidad de personas posibles) y socializan virtualmente por la noche a través de Fotolog. Casi todos los artículos en la prensa dedicados a los pokémones señalan que su actitud de absorción de lo ajeno y su buena conducta evidencian una “rebeldía funcional” a los medios y a la sociedad de consumo y sus modas (Ricardo Larraín, ¿Cuáles tribus urbanas?). Por otro lado, el artículo publicado en *The New York Times*, “In Tangle of Young Lips, a Sex Rebellion in Chile”, aborda las nuevas conductas sexuales de los pokémones y su impacto en lo que es una de las sociedades con una moral sexual de las más rígidas de Latinoamérica.

<sup>152</sup> La vocera de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Universitarios y Secundarios (ACEUS), Javiera Campos, reconoció que para ellos fue fundamental el uso de medios no tradicionales como internet ya que daba una nueva independencia a las redes sociales: “los medios como Facebook, blogs y fotologs ayudan a que los jóvenes nos organicemos en torno al trabajo que queremos desarrollar a futuro. Es fundamental habernos desvinculado de los partidos políticos porque podemos trabajar con diversas tendencias políticas sin amarrarnos a una cosa” (participación en el foro “Organiza2.0, sindicatos y estudiantes”, realizado el 6 de septiembre de 2007, junto con el Centro de Estudiantes de Ciencias Políticas y Administración Pública de la Universidad Central).

jóvenes. Este carácter público de los sitios web generó un verdadero efecto de “bola de nieve” y reforzó los vínculos de los estudiantes secundarios con otros actores, como el movimiento estudiantil universitario, ex estudiantes de los colegios tomados, los profesores o los mismos padres. Al respecto, “Feña”, el administrador del fotolog del Instituto Nacional, plantea que durante la primera semana de junio ingresaron a la página de fotolog del colegio 197.654 personas de orígenes muy diversos: “Al principio eran sólo estudiantes del colegio, pero más adelante se empezaron a sumar otros establecimientos, universitarios y todos aquellos que querían felicitar a los pingüinos” (citado en Domedel y Peña y Lillo, 102-103).

Para los pingüinos era fundamental que la sociedad tuviera una buena visión del movimiento. En los fotologs se muestran fotografías de los colegios tomados, con los estudiantes cocinando, limpiando, deliberando, haciendo murales o exhibiendo los lienzos desplegados en las fachadas de la escuela. Los reclamos contra la mercantilización de la educación se expresaban lúdicamente y con ingenio: “Tía Michelle ¿me fía una P\$U, por favor?”, escribieron los alumnos del colegio “Los Conquistadores” de Rancagua. “No estaba ni ahí, pero volví” y “Sólo sé, que No LOCE” son otras de las consignas que circulaban en los fotologs de los estudiantes, junto con las canciones “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros, que atacaba el simulacro de la educación, y “Yo opino” del programa infantil *31 minutos*, en la que un muñeco de peluche canta: “opinar es necesario / porque tengo inteligencia / y por eso siempre opino / nunca sé de lo que opino / pero soy buen opinante”. La elección del caballito de peluche Joe Pino, cantante y opinólogo que juguetonamente opina sin saber muy bien de qué, es muy significativa. Creado por los periodistas Pedro Peirano y Álvaro Díaz, el show infantil *31 Minutos* se había transmitido exitosamente durante tres temporadas, desde 2003 hasta 2005, en Televisión Nacional Chilena. Debido a la complejidad de su estructura, que invitaba a una lectura a distintos niveles, el show

dirigido primeramente a niños se convirtió en un ciclo de culto para adolescentes y adultos jóvenes. Los protagonistas de *31 Minutos*, muñecos de peluche de fabricación precaria, trabajan como periodistas de un noticiero. En ese programa dentro del programa, los personajes se presentan como niños que tienen una vida de adultos y, a través del juego, ponen en evidencia el carácter absurdo de muchas de las reglas que rigen tanto el mundo de los mayores como las transmisiones televisivas. La precariedad, el juego y el error se asientan en una fuerte “conciencia medial” ya que se presenta una permanente re-codificación irónica de elementos pertenecientes a la cultura de masas, estableciendo guiños con un humor en diferentes niveles (Iván Pinto, “31 Minutos”)<sup>153</sup>. Apropiándose de la canción de este personaje infantil, los pingüinos se alejaban lúdicamente de la postura del “no estoy ni ahí”, al afirmar la legitimidad de manifestar una opinión aun sin tener demasiado conocimiento sobre el tema sobre el cual se opina.

Si bien el término “pingüino” es de uso común en Chile para referirse a los secundarios, los estudiantes asumirán con orgullo el sobrenombre como un componente aglutinador muy importante del movimiento. En los fotologs los jóvenes transmiten sus demandas o reaccionan frente a las medidas del gobierno o las críticas de los grandes medios presentando en tono alegre y festivo su identidad de pingüinos. Los logos e imágenes de pingüinos grabados en papel o las fotografías de pingüinos de peluche buscan generar una reacción emotiva al apelar a cierta inocencia propia de la infancia, como si esta fuera un espacio no inundado por los intereses del neoliberalismo (Figuras 6 y 7). Por otro lado, la imagen de los pingüinos siempre con

---

<sup>153</sup> La crítica a los medios de comunicación y, en particular hacia la televisión (el tono de parodia se presenta en el título mismo ya que *31 minutos* hace referencia a *60 minutos*, un noticiero transmitido por TVN en los años 80), se logra partiendo del discurso de los medios, que se desarma a través del juego para, luego, volverse a armar. La parodia del discurso televisivo no impide a los personajes y, en particular el Conejo Rojo Juan Carlos Bodoque, ofrecer notas con un periodístico “serio”, sobre todo temas relacionados con los derechos del niño o la ecología.

los brazos en alto, sobre todo cuando es retomada por organizaciones universitarias, que entran en los fotologs para “agradecer” y “felicitar” a los estudiantes por su “revolución”, revela un nuevo sentido de confianza en la propia capacidad y fuerza de los estudiantes secundarios frente a los adultos.

Si la mayoría de las imágenes posteadas en los fotologs buscaban generar una reacción emotiva, ya sea de simpatía o frustración, otras comunicaban muy sucintamente ideas que se discutían in extenso en los blogs. Tal es el caso de dos de las imágenes más repetidas en los sitios: la captura de pantalla de un cuadro de diálogo de Windows que anuncia “LOCE. Error del sistema” (Figura 13) y otra que muestra los escudos de los 25 colegios municipales más prestigiosos de Santiago con la leyenda “Educación: un derecho no un privilegio” (Figura 14). Estas dos imágenes sintéticamente refieren a dos núcleos conceptuales del reclamo estudiantil. Cuando los estudiantes dicen en la sección de comentarios de fotolog: “No voy a pagar por mis derechos”, se está expresando un desacuerdo con el sistema neoliberal de educación tanto porque se subordina el principio de la libertad de mercado al de la igualdad en el acceso a la educación, así también porque se considera al adolescente, que no vota, un sujeto de derecho. En realidad, como plantea Rancière, el desacuerdo se refiere a una periferia interna, un lugar de antagonismo en torno a una palabra o un concepto: la libertad por la que los “actores secundarios” lucharon durante los años ochenta se vio reducida en la siguiente década a una mera libertad de mercado<sup>154</sup>. Cuando la ley decretada por Pinochet garantizó la “libertad de enseñanza” no sólo se sometió, de esta manera, a la educación a un sistema mercantil, sino que también se colonizó el principio de “libertad” para reducirlo a una mera “libertad de empresa”, que dificultó que el principio fuera utilizado en otro sentido. Por este motivo, durante la protesta

---

<sup>154</sup> Así mismo, en su raíz filosófica, el neoliberalismo supone la igualdad de los agentes en el mercado, asumiendo que todos tienen las mismas oportunidades.

pingüina todos los reclamos de los estudiantes partirán por “llamar a las cosas por su nombre”: su defensa del “derecho a la educación” se opondrá no a la “libertad de enseñanza” sino al “lucro”<sup>155</sup>.

El 7 de junio el gobierno anunció que el Consejo Asesor Presidencial, que discutiría la reforma educativa, incluiría un 17% de representación estudiantil. Mientras algunos dirigentes, disconformes con el porcentaje de participación estudiantil en el Consejo, intentaron seguir adelante con las movilizaciones, la mayoría de los colegios anunciaron el fin de las tomas que venían realizando durante tres semanas. Meses más tarde, el gobierno de la Concertación firmó un acuerdo con sectores de la derecha para reformar la LOCE y reemplazarla por la Ley General de Educación (LGE). ¿Cuáles fueron los términos de ese acuerdo? Las referencias al lucro en la educación pública subvencionada, que se encontraban en la LOCE, cambiarían por la definición de “emprendimiento privado”, pero la nueva ley seguiría asegurando la “libertad de enseñanza” (Domedel y Peña y Lillo, 2006).

Pese a los paros, marchas y tomas en contra de una ley que para los estudiantes seguía avalando el lucro en la educación, el 19 de junio de 2008 el Senado aprobó la Ley General de Educación (LGE). En los meses previos y en los que siguieron a este hecho, la protesta de estudiantes se reactivó, con movilizaciones menores pero con proclamas mucho más definidas ideológicamente. A diferencia de las movilizaciones de 2006, cuyos reclamos fueron más amplios, luego de la aprobación de la LGE en 2008, a la cual los estudiantes se refieren como “La gran estafa” (Figura 18), el movimiento estudiantil se concentrará en, por un lado, atacar la noción de lucro y la

---

<sup>155</sup> Por otro lado, desde la perspectiva de Rancière, el “desacuerdo” es una situación de habla que se refiere no sólo a las palabras sino a la situación misma de quienes hablan: en el contexto de la protesta estudiantil, el desacuerdo se expresó no sólo en tanto objeto de discusión —el lucro en la educación— sino sobre todo como una disputa por el status y el valor de los interlocutores. Es decir, en torno a la legitimidad de un reclamo que era movilizado por adolescentes.

injerencia del mercado en la educación y, por otro, cuestionar la legitimidad de una ley que nacía de una democracia limitada desde su origen por el régimen dictatorial.

### ***La crítica del mercado en las calles***

De la sala de clases a la lucha de clases  
Stencil en el Liceo de Aplicación, Santiago

Chile no educa, lucra  
Cartel en Serigrafía

Algunas entradas en el fotolog y el blog del Instituto Nacional dejan ver partes del mural que se realizó en el patio de la escuela durante la toma ocurrida en 2006 y que fue posteriormente borrado por orden de las autoridades del establecimiento. En los comentarios, debajo de las imágenes, los estudiantes agradecen la colaboración de los miembros de la brigada Ramona Parra<sup>156</sup> y de las agrupaciones hip hop La legua york y Agosto Negro. Claramente, en el mural se reconocen la iconografía y el estilo de la brigada con elementos como el puño y las espigas, que en la imagen se funden con lápices y la figura protagonista de los pingüinos, en lugar de los trabajadores característicos de las manifestaciones visuales de la izquierda (Figuras 20, 21, 22). Junto a estos murales pintados en las escuelas y las pancartas que simplemente reproducían el texto de las consignas, los jóvenes hicieron uso de otras técnicas del “arte callejero” para plasmar proclamas antineoliberales en las calles y en las fachadas de las escuelas de Santiago de Chile. En esta sección me detendré en los slogans y en la estética visual de los carteles y stencils utilizados durante las protestas contra la nueva Ley General de Educación (LGE) en 2008. Ubicados en las escuelas tomadas, en las avenidas que comunican con el Congreso o el Ministerio de Educación, los temas recurrentes de los stencils y carteles son la condena del lucro y la falsedad de un

---

<sup>156</sup> La brigada *Ramona Parra* es la brigada muralista del Partido Comunista de Chile y su estética del graffiti formó parte de una tradición subversiva durante la dictadura.

sistema democrático que reproduce una lógica nacida en la dictadura. No sólo la selección de los temas apunta a establecer cierta continuidad entre el presente y el pasado dictatorial; las mismas expresiones visuales combinan estéticas y motivos comunes de la cultura gráfica global con motivos y rasgos estéticos de los carteles que los hermanos Larreta y Waldo González Hervé diseñaron para promover causas sociales durante el gobierno de Salvador Allende, así como también iconos del movimiento estudiantil de mediados de los ochenta, que los estudiantes del siglo XXI adaptan a las necesidades políticas del presente. De un modo similar al acercamiento de Jorge González a la estética populista, parecería que la mayor definición ideológica del movimiento estudiantil coincide con un acercamiento a ciertos elementos de la imagería visual de la Unidad Popular, particularmente en cuanto a las figuras de lo nacional y popular.

Una de las organizaciones que más presencia visual tuvo a mediados de 2008 fue “Estudiantes por Chile”, un grupo de estudiantes de primer año de la carrera de diseño gráfico de la Universidad de Chile que se organizó en mayo de 2008 para protestar contra la LGE, con carteles realizados en serigrafía en el taller de la facultad (Figura 24). La serigrafía, que consiste en grabar un mensaje sobre cualquier superficie móvil —pancartas, carteles, camisetas, calcomanías— es una herramienta de propaganda de fácil realización y bajo costo que tiene una larga historia en la gráfica de la izquierda chilena. Con esta técnica, entre 1968 y 1973, los hermanos Antonio y Vicente Larrea revolucionaron la historia de la gráfica chilena. Como empleado de la Oficina de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, Vicente Larrea diseñó numerosos carteles en serigrafía para promocionar las escuelas de temporada, carteles confeccionados en el mismo taller que luego utilizó “Estudiantes por Chile”.

El campo semántico de los afiches de los hermanos Larrea, su mensaje visual y sus personajes fueron naciendo en paralelo al discurso político y social del gobierno de



la Unidad Popular y terminaron conformando la imaginaria visual no sólo de la izquierda chilena, sino también de por lo menos dos generaciones de chilenos (Castillo Espinoza: 2004, 7)<sup>157</sup>. De relaciones y vínculos muy fuertes de contaminación iconográfica con la producción de murales, los carteles propuestos por los hermanos Larrea articularon una identidad tipográfica con la escritura gestual, que imita el contorno irregular y el trazo grueso de la escritura manual. Una tipografía de tipo gestual similar a la utilizada por Larrea en varios de los afiches de las escuelas de temporada, que introducen también motivos de la naturaleza, como hojas o árboles, se utiliza en el cartel de “Estudiantes por Chile” para escribir “Nos pondrán mil barreras y con más fuerza renaceremos”, en un juego que asimila la escritura gestual con las raíces de un árbol que sigue creciendo (Figura 25).

Hay una constante alusión en los carteles de los años setenta al llamado a la acción, a la toma del poder, por medio de un puño o una mirada desencajada en potente primer plano (Vico Sánchez: 2007, 1). En los afiches dedicados a las distintas ramas de la educación popular, los hermanos Larrea utilizaron repetidamente el motivo del puño que sostiene la herramienta del sector productivo que se retrata (Figura 27). Mientras en los afiches diseñados para la escuela sindical y para la campaña de trabajo voluntario de 1972, la mano sostiene una tiza, uno de los carteles más populares de “Estudiantes por Chile” muestra otra versión de este motivo, con una mano que sostiene un lápiz y la leyenda “Chile no educa, lucra” (Figuras 26 y 28). Es posible que la figura del puño y el lápiz, de trazo más simple que la presente en los carteles de los hermanos Larrea, haya sido apropiada con la mediación de las generaciones de estudiantes de los ochenta, quienes plasmaron ese icono en sus pancartas durante las protestas contra el régimen de Pinochet. Por otro lado, el logo de

---

<sup>157</sup> En paralelo a su trabajo en la Universidad de Chile, Vicente Larrea diseñó las tapas de discos de artistas de la Nueva Canción Chilena como Inti-Illimani, Quilapayún y Víctor Jara y afiches para películas como “Ya no basta con rezar”.

“Estudiantes por Chile”, una versión en rojo de la estrella que se encuentra en la bandera de Chile, establece otros vínculos con la visualidad de la Unidad Popular. Retomando el sentido de lo nacional y popular, en el centro de la estrella se reconoce el rostro de un joven de un pueblo originario y en uno de sus extremos faltantes se deja ver la figura de una pluma. El diseño termina anudando el discurso nacional propio de la izquierda chilena, ya que el lema “Estudiantes por Chile” completa los colores de la bandera chilena y utiliza la tipografía textual asociada a la gráfica de los setenta (Figura 29).

Asimismo, los estudiantes repiten en sus diseños motivos utilizados por Waldo González Hervé, otro de los diseñadores gráficos responsables de la imagen del período de gobierno de Salvador Allende, cuya producción de afiches se desarrolló al amparo de la Polla Chilena de Beneficencia<sup>158</sup>. Para asociar la lucha por la educación a la defensa del futuro de la infancia, el diseño de los estudiantes hace uso de una figura de la maternidad que había sido extensamente trabajada por Hervé en sus carteles para la Polla Chilena. En el cartel de 1972, Hervé, a su vez, se apropia de un rasgo muy cultivado por los muralistas de la izquierda chilena, que consiste en exagerar las manos y pies de la madre para resaltar su capacidad de protección del niño (Figura 31). El cartel de 2008, que reclama: “Demos esperanza a nuestros hijos”, refleja una visión simplificada propia de los logos publicitarios que deben ser reproducidos en distintos tipos de superficie. Las líneas del cabello de la madre, si bien similares a las del diseño en que se inspira, tienen trazos más simples y el motivo de las extremidades exageradas se introduce en los brazos de la mujer, que abrazan al niño con un círculo perfecto (Figura 32).

---

<sup>158</sup> La Polla Chilena de Beneficencia es una institución que genera recursos financieros por medio de los concursos de juegos de azar. En los diseños realizados para esta institución, González Hervé abordó el tema de la identidad nacional, para lo cual utilizó signos de la cerámica de los pueblos autóctonos de Chile, así como también el tema de la protección a la infancia y el trabajo social (Vico Sánchez: 2007, 2).

Los carteles de los estudiantes evidencian también la contaminación de motivos propios del arte moderno, el comic o, incluso, las técnicas de repetición desplazada del stencil. En uno de los diseños se muestra una versión simplificada del personaje de “El grito” de Edvard Munch que, horrorizado, es rodeado por la cola de una serpiente llamada LGE cuya cabeza, el gobierno, amenaza con comerlo (Figura 30). Otro de los afiches de “Estudiantes por Chile” utiliza la técnica del stencil para introducir el tema que permea a la mayoría de las expresiones gráficas de los estudiantes en 2008: la condena del lucro. Se trata de una versión del billete de 1000 pesos chilenos, que reproduce el retrato del capitán de Infantería Ignacio Carrera Pinto, un héroe de la guerra del Pacífico. El verdadero billete comenzó a circular por primera vez en 1978, pero en la versión de los estudiantes se contraponen en los dos extremos el 2008, año de la LGE y 1973, año del golpe de Estado. La relación de continuidad que se quiere establecer entre el presente y la dictadura se refuerza a través del texto que se inscribe en el centro del billete donde, debajo del escudo nacional, se imprime la leyenda “Lucra”, mientras en otro de los extremos del billete se repite el motivo de la estrella de la bandera chilena con una de sus puntas cortada por una pluma (Figuras 33 y 34).

La contaminación de técnicas y motivos entre los carteles y los stencils hablan de por sí de géneros híbridos. El stencil comparte con el grabado la técnica de reproducir una imagen o texto aplicando tinta sobre un soporte a través de una plantilla pero utiliza, al igual que el graffiti, el soporte material de la pared. Sin embargo, en oposición al graffiti mural o hip hop, la práctica del stencil se autodefine no como arte sino como una técnica en tanto el medio de producción —la plantilla— es también de reproducción (Figura 35). Ya la palabra “stencil” connota la multiplicidad que se asocia, al igual que el cliché, a la reproducción en masa de los mensajes propios del desarrollo de la cultura de imprenta. También a diferencia del graffiti hip hop, que exige mayor elaboración, la fácil repetición continua, que se obtiene a través del uso

de la plantilla, permite crear un circuito visual o mapas urbanos: en 2008 los stencils se reproducen rápidamente en las fachadas de las escuelas y siguen a los estudiantes en las avenidas donde se realizan las protestas —Alameda en Santiago y Pedro Montt en Valparaíso— y, debido a su menor formato, encuentran espacios vacíos y se superponen en los márgenes de otras expresiones de arte callejero, con las que establecen un diálogo.

Rápidos de producir y reproducir, los stencils repiten, reproducen pero también reaccionan y resignifican. Al igual que la música electrónica, el stencil se basa en el *sampling* y *remixing* de iconos, frases y slogans preexistentes. Como un DJ que compone mezclando, el stencil se construye a partir de discursos que se repiten de un modo desplazado. Según el crítico Peter Walsh, “[the] instant accessibility to mechanical reproduction is what distinguishes the stencil as a medium from other forms of graffiti, hence, leading to other uses. Whereas free-hand graffiti, whether simple writing or wild-style calligraphy, emphasizes the personal ‘style’ and identity of the tagger, stenciling, by its graphic quality as well as its serial reproducibility, offers a perceived authority through anonymity comparable to the images of ‘official culture’” (Walsh, 11). En este sentido, de manera consciente e ingeniosa los stencils de la protesta estudiantil explotan la asociación gráfica que el medio establece con la tipografía funcional de la publicidad y de los mensajes oficiales para establecer un giro que permite criticar ese mismo discurso de la autoridad o del mercado.

Aunque en muchos de los diseños es evidente que las plantillas de stencils han sido copiadas de archivos de Internet<sup>159</sup>, lo cual permite la circulación de un mismo

---

<sup>159</sup> Varias páginas ofrecen plantillas y recursos para realizar stencils, generalmente de índole política, como “Stencil Punks” (<http://stencilpunks.mattrunningnaked.com>), “Outlines of a Revolution”, (<http://stencil.redapollo.org/>), “Iconoclasistas” ([www.iconoclasistas.com.ar/](http://www.iconoclasistas.com.ar/)) y “The Eyebeam Openlab” (<http://research.eyebeam.org/>). “Estudiantes por Chile” ([estudiantesporchile.blogspot.com](http://estudiantesporchile.blogspot.com)) también permite descargar sus diseños para grabarlos en camisetas o afiches.

motivo en diversas ciudades del mundo<sup>160</sup>, por otro lado, los stencils que se extraen de un archivo de imágenes globales se inscriben y responden a un contexto particular y se adaptan y recontextualizan en función de necesidades locales. Utilizando los mismos recursos de los medios de comunicación de masas, los stencils interrumpen lo esperado al introducir ángulos sutiles en símbolos o frases reconocibles. Varios de los stencils de la protesta estudiantil alteran señales viales, como es el caso de la típica señal de “paso de escuela”, que consiste en la figura de un adulto y un niño al cruzar la calle, camino a la escuela, pero que, en este caso, llevan un pañuelo que les cubre la cara, una honda y una bomba casera fabricada con una botella. También a las señales para tirar los residuos, que muestran a una persona mientras deposita la basura en un recipiente, se les sobreimprime la sigla de LOCE. Con esa misma tipografía asociada a los carteles públicos se advierte, en otros casos, “Cuidado con la LOCE” (Figuras 37, 38 y 39).

Si estos ejemplos evidencian, sin lugar a dudas, la condición global del stencil, éste consolida su especificidad semántica en la relación con el contexto donde es aplicado. El stencil es un signo que adquiere su sentido en su relación con los mensajes aledaños, con la significación de los edificios que lo soportan y con el bagaje cultural de los transeúntes que por allí circulan. También por su tamaño menor, el stencil se sobreimprime más fácilmente en intervenciones visuales previas y, en este sentido, permite ser leído productivamente como un palimpsesto en donde las apropiaciones individuales incorporan iconos preexistentes al entramado urbano y producen nuevas significaciones. En varios casos, el stencil convive ordenadamente con carteles, como es el caso del que muestra a la presidente Michelle Bachelet haciendo “fuck you” con el dedo y una leyenda que traduce: “Me los cagué a todos”.

---

<sup>160</sup> Los motivos manifiestan una reapropiación de los tópicos de la cultura mediática global. En Chile pueden encontrarse reproducciones de imágenes acuñadas en otras ciudades, como es el caso del stencil “anticapitalista”, que utiliza la tipografía de la marca Coca Cola (Figura 36).

El mensaje termina de decodificarse no sólo con el conocimiento contextual que posee el transeúnte, sino también por los mensajes que aportan las intervenciones circundantes, como los carteles que hablan de la LGE y el gobierno y los que condenan el lucro en la educación (Figura 41).

El puño cerrado, característico de las gráficas de izquierda, de los “Estudiantes por Chile” se adapta a la pared y convive con otros stencils que permiten ampliar el mensaje de la protesta estudiantil. El repetido stencil que invita a tirar la LOCE a la basura convive con otros que reclaman los derechos a las minorías sexuales, perfiles de personajes del mundo de la música o de la televisión, figuras de Allende en homenaje a su centenario, un perfil del fallecido cantante Víctor Jara, un stencil sobre la universidad popular, otro que representa a policías reprimiendo a un manifestante seguidas de “Nunca Más” (sigla que en los países del cono sur es una clara referencia a las últimas dictaduras), un diseño similar más pequeño pero con la sigla LOCE y otro del dictador Augusto Pinochet, con sus característicos anteojos oscuros y la palabra “Pinoshit”. Con esta superposición, los diseños que apoyan la protesta estudiantil y condenan la LOCE y la represión amplían su sentido en el vínculo con los sucesos de la dictadura. En el último stencil el humor permea la fuerte denuncia, ya que el error del deletreo del apellido del dictador es intencional y se relaciona con el hecho de que los sectores populares chilenos pronuncian la “ch” como “sh”. De esta manera, lúdicamente, el palimpsesto que une diferentes expresiones de arte callejero defiende la educación popular y condena tanto la ley neoliberal de educación como el régimen del general Pinochet, responsable por él (Figuras 42, 43, 44, 45, 46 y 47).

Más allá del ataque a la dictadura que se comunica en numerosos stencils que reproducen la figura de Pinochet, a quien se le agregan cuernos de diablo<sup>161</sup>, aviones

---

<sup>161</sup> La figura ya icónica de Pinochet con los anteojos oscuros y el agregado de los cuernos de demonio es una creación de “el terrorista de íconos”, Acuario, quien siempre trabaja sobre el contexto

que bombardean detrás y lemas como “Pinoshit”, “viejo culiao” o, jugando con la tipografía de la famosa serie americana, “infame” (Figuras 50, 51, 52 y 53); otros diseños apuntan a establecer una continuidad entre los gobiernos de la Transición y el régimen de Pinochet. Un stencil, para señalar que la LGE es igual a la LOCE, reproduce la imagen de la presidente Michelle Bachelet travestida con un traje con hombreras y unos anteojos oscuros, que invitan a establecer una asociación con la figura de Pinochet. En este caso, la personificación de la lógica del “transformismo”, analizada detenidamente por el sociólogo Tomás Moulián, se completa con la sonrisa y la declaración de “Seguimos en dictadura” (Figura 54). A su vez, los vínculos entre la política económica o educativa del presente y la herencia de la dictadura se establecen también mediante la localización donde se ubican los stencils, como lo evidencia la figura de Pinochet con cuernos de demonio que alguien grabó en la placa de entrada del mismo Ministerio de Educación (Figura 55).

Un breve recorrido por el circuito gráfico urbano de la protesta estudiantil de 2008 evidencia que la figura del pingüino, que había sido central en las manifestaciones de los fotologs durante 2006, es reemplazada por slogans que dan cuenta de una mayor abstracción e ideologización. Algunos stencils muestran figuras genéricas de hombres y mujeres con la mano en alto, acompañadas del lema “de la sala de clases a la lucha de clases” (Figura 56). En otros, Cristo personificando a la educación es sacrificado en la cruz por el dios dinero (Figura 57). Definida como “La Gran Estafa”, la oposición de los estudiantes a la nueva ley, que se manifiesta visualmente en ataques a los empresarios y al principio de lucro (Figuras 18 y 19) y en la condena de un régimen que se asocia a la dictadura, se distancia relativamente de la alegría festiva de los pingüinos de 2006. Con imágenes de estudiantes en cuatro patas,

---

como parte del mensaje: en una oportunidad estampó la figura de Pinochet con los cuernos en un urinario (Edwin Campos y Alan Meller: 2008, 7).

asimilados a muñecos de cuerda, los stencils de 2008 aluden al “futuro de Chile” con la imagen de jóvenes en fila que van convirtiéndose en las líneas de un código de barras (Figuras 58 y 59). Asimilando abiertamente la educación existente al sistema de mercado, la protesta estudiantil vuelve a personificar “El baile de los que sobran” al presentarse como un movimiento que llama a dejar de lado el simulacro por el cual “el profesor simula que enseña, el alumno simula que aprende, los padres simulan confianza en el colegio y el Estado simula cumplir con su tarea” (Andrea Gamboa e Iván Pincheira 43)<sup>162</sup>.

### ***Del resentimiento al desacuerdo***

A partir de los años noventa tanto el discurso del “No estoy ni ahí” como la concepción neoliberal del pop concibieron a los jóvenes como seres alienados e indisolublemente ligados al mercado. Las expresiones recuperadas en este capítulo permiten complejizar esta imagen hegemónica de la relación entre cultura juvenil y mercado en Chile. En diferentes momentos de la década de los ochenta, noventa y los primeros años del nuevo siglo, algunas expresiones de los jóvenes chilenos evidencian una crítica emocional y conceptual tanto de la retórica del “milagro chileno”, acuñada bajo la dictadura, como del “consenso neoliberal” sostenido por los gobiernos democráticos de la Concertación. Es de notar que, aunque estas expresiones introducen un desacuerdo con la retórica del mercado, no presentan siempre un discurso ideológico y anti sistémico definido. En las prácticas y productos culturales analizados, las críticas al mercado no se enuncian desde un afuera absoluto, sino que critican la lógica neoliberal utilizando tanto los mecanismos del mercado como los medios de comunicación masiva.

---

<sup>162</sup> El discurso sobre el simulacro también permea la discusión sobre el acuerdo político y la reforma del sistema educativo chileno (Urrutia: 2000).



En relación ambigua con el mercado y con la política, las intervenciones electropop de los Electrodomésticos trabajan sobre la repetición para “desterritorializar” el espacio sonoro y expresar una crítica del “milagro chileno” que cuestiona tanto el éxito del proyecto nacional como la supuesta solidaridad del pueblo chileno hacia el necesitado. Por otro lado, Los Prisioneros acuden a la repetición para “territorializar” un resentimiento que interpela a la juventud como un sujeto popular desplazado por las políticas del libre mercado. En efecto, casi todas las canciones compuestas por Jorge González se construyen desde un nosotros juvenil que “está de sobra”, que es dejado afuera por el sistema pero que, al mismo tiempo, participa de la economía de mercado y no se concibe ajeno a la influencia de los medios de comunicación masiva. Orgullosos de ser los resentidos sociales, Los Prisioneros proponen una “identidad” que reduce la subjetividad del excluido a ser una especie de militante del malestar. Aquel que en los ochenta bailaba y hacía propio el lugar de su exclusión, se presenta en los noventa como una voz que viene a interrumpir la supuesta armonía de la transición, al denunciar tanto la noción de libertad neoliberal como el carácter restringido de la democracia concertacionista.

También durante las décadas de los ochenta y noventa y los primeros años del nuevo siglo se perciben expresiones similares de malestar en los estudiantes secundarios. Si los jóvenes “actores secundarios” de la dictadura, que habían luchado bajo la consigna de la libertad, vieron frustrada su participación en un proceso democrático al que amargamente catalogaban de “simulacro”, los jóvenes de la Transición cuestionarán el limitado sentido de libertad sostenido por el consenso neoliberal y se opondrán a la libertad de mercado esgrimiendo el principio de la igualdad. Así, el discurso sobre la libertad que en los ochenta se relacionaba con la resistencia a la dictadura, se transforma en un discurso sobre las consecuencias negativas de la libertad de mercado. Asimismo, en el siglo XXI, al igual que en “el

baile de los que sobran” de los años ochenta, los jóvenes liceanos de sectores medios y populares se lamentan del simulacro de educación por el cual los profesores simulaban enseñar y los estudiantes aprender pero, en el pasaje de una generación a la otra, la idea del simulacro ya apunta no sólo a caracterizar el carácter falso de la educación pública chilena sino también el mismo régimen democrático que la sostiene.

Una vez concebidos la educación y el consenso neoliberal como simulacros, se hace posible la expresión de un desacuerdo que en el caso de los estudiantes secundarios se articula en torno a los sentidos de la igualdad y la libertad. Esta nueva generación de adolescentes chilenos se apropia creativamente de prácticas y slogans que habían utilizado generaciones previas de estudiantes en su lucha contra la represión política durante el gobierno de Pinochet, así como también de la estética visual del gobierno de la Unidad Popular para realizar una crítica de la lógica de mercado que impera en el sistema democrático. Al igual que las intervenciones de los Electrodométicos y Los Prisioneros, esta expresión de “desacuerdo” con la política neoliberal se inscribe dentro de la lógica del mercado y de los medios de comunicación masiva que son objeto de la crítica. Si bien durante mayo de 2006 la cobertura televisiva estigmatizó y “farandulizó” a los estudiantes, la protesta ganó su potencial en su carácter de espectáculo que entrecruzó distintas formas de visibilizar lo pingüino. Lejos de anular toda política, en el fotolog el acontecimiento de la protesta - y la propia condición de comunidad de los estudiantes pingüinos funcionó en tanto fue espectacular<sup>163</sup>.

Podríamos decir que, al igual que sus antecesores de los años ochenta, los nuevos pingüinos fueron, finalmente, “actores secundarios” marginados de la toma de

---

<sup>163</sup> Criticando la posición articulada por Hardt y Negri en *Imperio*, Brett Levinson plantea que el espectáculo mediático no necesariamente suprime la política radical, sino que el esteticismo hace posible la existencia misma del activismo: “The event is an event; the demonstration happens and works, because it is spectacular. These events arise due to the very publication or representation that they—as singular events—may well seem to resist” (2004, 222).

decisiones por los gobiernos democráticos. Sin embargo, pese a su falta de pervivencia en el tiempo, los pingüinos lograron una fuerte presencia simbólica. Más allá del resultado político del movimiento juvenil, medido en términos de ganancias o pérdidas reivindicativas, la existencia de un “desacuerdo” acerca de las nociones de igualdad y libertad otorgó una nueva legitimidad al resentimiento de “los que sobran”, que abrió un pliegue interno en el discurso del consenso neoliberal.

## CONCLUSIÓN

### JUVENTUD Y DISIDENCIA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Aunque en el fondo estos sujetos son inocuos, es muy difícil entrarles precisamente porque son inocuos. Quiero decir: lo molesto, lo disolvente, es que no tienen objetivos. ¿Cómo pueden volverse influyentes sin programa? La gente se ríe de ellos, pero no saben quiénes son. Muchos se ríen de histeria. Es por el desconcierto. Ellos no tienen objetivos, parece que no tienen. No quieren llegar a ninguna parte, no tienen partido, no quieren crecer, no quieren avanzar ni subir ni asaltar, no quieren ser nada de lo mucho que se les propone. Dinero no es que tengan demasiado. Lo que más hacen, la verdad, es pintar consignas raras: La esencia del votante es el perfume, taradeces por el estilo. Todo esto es muy preocupante.

Marcelo Cohen, *El testamento de O'Jara*, 1995.

En “Interior Design” una joven sin empleo vaga sin rumbo por la ciudad hasta que un día, misteriosamente, se transforma en una silla que un anónimo paseante encuentra y lleva a su casa. En “Merde” un individuo, mezcla de hombre y animal, destruye las posesiones y ataca a los consumidores en una sucesión de actos irracionales y provocativos. En “Shaking Tokyo” un joven *hikikomori*, que ha renunciado al contacto con el mundo exterior, transcurre sus días reordenando metódicamente los pocos objetos que consume. Utilidad, valor, productividad. Cada segmento de *Tokyo!* (Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon-Ho, Francia/Japón), un largometraje estrenado en el Festival de Cine de Cannes de 2008, cuestiona distintos aspectos de la relación entre la juventud y el mercado en el mundo contemporáneo. Una rápida revisión de la programación del festival en sus últimas ediciones revela que buena parte de las películas presentadas reúnen los tópicos del cine más actual de todas las cinematografías del mundo: los jóvenes desencantados de clase media, la juventud

como segmento marginalizado por los rigores de la sociedad de consumo y la ciudad como marco de sus trayectos sin rumbo<sup>164</sup>.

El malestar y la falta de objetivos en las ficciones que tratan sobre la juventud y el mercado es ya una temática transnacional, pero la producción cultural latinoamericana introduce interesantes modulaciones. El propósito de este trabajo fue, precisamente, proponer una lectura de los discursos sobre la juventud y las tendencias culturales vinculadas a las transformaciones históricas promovidas por el neoliberalismo y la globalización en el cono sur. El giro neoliberal en la región tuvo lugar en el contexto del tránsito desde una experiencia de la violencia estatal perpetrada por las dictaduras a una experiencia de otro tipo de violencia: la del mercado dentro de una democracia neoliberal. Estos factores, junto a la particular condición periférica de América Latina dentro del proceso de globalización neoliberal, influyeron en el modo en que las narrativas omiten o intentan re-politizar el discurso sobre la economía. Por otro lado, precisamente por tratarse de sociedades que estaban saliendo de dictaduras, las narrativas analizadas en esta tesis presentan la paradoja de pensar lo político cuando explícitamente omiten tematizar la política en su sentido ortodoxo.

En clave futurista y alegórica *El testamento de O'Jarl* (1995), una novela de Marcelo Cohen cuyo tema central es la promoción y expansión del consumo, propone interesantes lecturas sobre la política en el mundo contemporáneo. La historia transcurre en la ciudad de Talecuona en el momento en que se está por celebrar el “referéndum sobre la anexión al Sistema Panatlántico” y los de “Arriba de Todo” impulsan un programa de construcción de bloques comerciales. *El testamento de O'Jarl* reflexiona sobre las formas posibles de resistencia en un estado post-estatal,

---

<sup>164</sup> Algunas de las películas que se pueden mencionar son *Entre les murs*, *Elephant*, *Le silence de Lorna*, *L'Enfant*, *Linha de passe*, *Afterschool*, *Map of the Sounds of Tokyo*, *Enter the Void* y *Paranoid Park*, entre otras.

un sistema total controlado por los conglomerados capitalistas en donde los individuos sólo existen en función de la economía. ¿Cómo luchar contra el paradigma del sistema? La novela presenta una oposición entre O’Jarl, cuya concepción revolucionaria evidencia los fantasmas de Marx, y su hermano menor, Ravinkel, quien dificulta la expansión comercial del sistema liderando un grupo promotor de la indiferencia y la acción injustificada. Precisamente la dificultad que encuentra el Consorcio de los de “Arriba de Todo” es la indolencia constitutiva de los desestabilizadores y su falta de objetivos. De esta manera, Cohen hace coincidir temporalmente dos modelos de juventud: aquella que es un eco de la juventud de los años setenta y una juventud indolente que interviene e irrita al sistema pero cuya política termina agotándose en su propio gesto<sup>165</sup>.

La novela de Cohen nos convoca nuevamente a pensar en cómo moverse dentro de un pensamiento crítico sin ser apocalíptico, nostálgico o anacrónico. En su primera recepción, los autores analizados en esta tesis fueron tachados de *light* porque sus ficciones no tematizaba la política entendida en términos ortodoxos y narraban las vidas de jóvenes inscriptos en el consumo, apropiándose de la velocidad del mercado y las redes discursivas del simulacro. Sin embargo el análisis hasta aquí presentado demuestra que las transformaciones en la economía y la cultura mediática, consecuencia de la implementación de un modelo neoliberal, encuentran en la cultura juvenil expresiones ambiguas y es precisamente esa ambigüedad la que permite volver a pensar las nociones de lo político en la nueva coyuntura. Las producciones culturales

---

<sup>165</sup> En América Latina, y en particular en el cono sur, las discusiones sobre la juventud contemporánea no pueden separarse de los debates acerca de la historia política más o menos reciente. Cuando críticos como Beatriz Sarlo designan a los jóvenes del presente como una “juventud perdida” se revela una nostalgia por la generación perdida de los 70’. Como la juventud contemporánea no es, como lo fue en los 60’ y 70’, una expresión de la “esperanza colectiva”, y como la idea de militancia no prevalece en el contexto presente, la inmediata conclusión de este tipo de lecturas es que no hay política. Publicada en 1995, en plena era menemista, la novela de Marcelo Cohen tiene el valor de reintroducir una discusión sobre la(s) política(s) teniendo en cuenta las dinámicas de funcionamiento del mercado.

elegidas proyectan formulas diferentes de equilibrio entre los polos apocalíptico e integrado respecto de la cultura de masas y respecto del mercado<sup>166</sup>. Los jóvenes de clase media están en un adentro-afuera y las narrativas que los representan muestran el discurso dominante y su reproducción pero también ciertos desvíos. A lo largo de los cuatro capítulos de esta investigación el argumento se desplegó a partir de dos líneas interconectadas. Primero, mostré cómo las narrativas entran en el juego retórico de la lógica capitalista de intercambio y simulación para confirmar pero también para desplazar sus reglas. En segundo lugar, teniendo en cuenta la presencia en las ficciones del cuerpo y la música, planteo que éstos funcionan como nuevos modos de expresión de afectos e intensidades.

En su seguimiento de las derivas de esta juventud, las obras de estos autores ofrecen una lectura de los modos de funcionamiento de la economía de mercado y de los dispositivos de los medios de comunicación, pero conciben distintas economías políticas. Para analizar el discurso sobre la economía realicé diferentes recorridos temáticos, considerando la relación entre cultura juvenil y mercado, los mecanismos de la circulación y de la producción de valor en una economía de mercado, el fetichismo de la cultura juvenil y los discursos del consenso neoliberal. En el caso de Fuguet, los códigos masivos se transforman en objetos fetiches y de consumo que reflejan la manipulación de los medios. Centrándome en el discurso sobre la música, mostré cómo en las narrativas de Fuguet el mundo del fetiche mercantil y la devoción

---

<sup>166</sup> Según Martín Hopenhayn, con la llegada de la posmodernidad a América Latina la crisis de las utopías cobra nuevo significado frente al dominio del mercado. That is, "apocalyptic" not only refers to those who regard mass culture as alienating, but to those who regard the so-called "end of utopias" postmodern fatalism, who feel that globalization represents the triumph of raw, unbridled neo-liberalism. The "integrated" refers not only to those who can participate in mass culture and consumption of media icons but also to those who reap the benefits of the Third Industrial Revolution, those who are comfortable with the new style of "possessive individualism" that characterizes neoliberalism's new sensitivity and who share the consumerist aspirations that are induced by commercial globalization. The fact that this book is titled *No Apocalypse, No Integration* is an echo of Eco, or an anti-Eco. The idea is that it's no longer easy to locate oneself in one or another of the two trenches, of the apocalyptic or of the integrated. Rather, the majority participates in various mediations and intermediary strategies between the two. (xiii-xiv).

por la mercancía confirman la noción del valor sobre la que descansa la cultura de mercado, al mismo tiempo que se presenta una mirada de la transición que naturaliza el consenso neoliberal.

Mientras Fuguet retrata a una juventud alienada apática y consumista, otros ejemplos ilustran cómo las nuevas generaciones de chilenos se apropian críticamente de la cultura pop —usando tanto medios masivos como técnicas del “street art”— para rechazar la doxa neoliberal. A diferencia del uso de la repetición en Fuguet, como una guía de incorporación al orden, varios artistas chilenos utilizaron las estructuras del pop y la repetición para criticar la lógica de mercado. En el caso del grupo “Electrodomésticos”, la repetición produce algo distinto que el placer alienante que los apocalípticos atribuyen a las formas de la música popular; sus canciones utilizan creativamente el sampling y el remix como herramientas para desterritorializar el espacio público sonoro y expresar una crítica sobre el llamado “milagro chileno”. Los Prisioneros también confrontan el discurso neoliberal afectivamente con un resentimiento que luego se articulará en un cuestionamiento de la libertad asociada al mercado. Finalmente, las manifestaciones culturales de los estudiantes secundarios, en el contexto de las recientes protestas contra la ley neoliberal de educación, demuestran la existencia de una periferia interna en donde se articula un desacuerdo respecto de los conceptos mismos de igualdad y libertad sustentadas por la democracia neoliberal. En este caso, el desacuerdo se refiere también a la misma situación de habla y a actores que no preexisten al conflicto que nombran. Apropiándose de los mecanismos del mercado, los estudiantes son un sujeto que, sin estar “autorizado” para hablar, de todas maneras lo hace y funda la comunidad a través de un litigio que pone a prueba los nombres y los lugares dados en la comunidad.

En un contexto de posdictadura, reforzamiento del neoliberalismo e integración de América Latina a los circuitos de la globalización, la política entendida como



revolución y como rebelión contracultural dan paso a la política entendida como desacuerdo y disidencia. Las narrativas y filmes considerados demuestran que la juventud contemporánea continua siendo un sujeto privilegiado de análisis para entender el presente, así como para concebir otras formas de disidencia dentro de las condiciones culturales, sociales y económicas del capitalismo globalizado. Mi análisis de la economía política del lenguaje y la política de las sensaciones demuestra que, por detrás de una superficie de desafección e ironía, las ficciones de Rejtman y Aira también son críticas. Sus representaciones de juventud, de hecho, nos proponen nuevas versiones de la neutralidad y el nihilismo: los personajes devienen sujetos a través de un rechazo de la decisión o través del ejercicio de una violencia que inaugura una lógica creativa de la contingencia. Frente a la comodificación del deseo, y en oposición a la lógica neoliberal, estas obras proponen una “salida” en términos de una ausencia de deseo o en términos de un deseo de la nada. Mientras los personajes de Rejtman encuentran en la neutralidad y la estupidez una retirada del mercado, los de Aira exacerban los mecanismos del mercado para excederlos.

En esta tesis no se intentó privilegiar a la juventud latinoamericana como una particularidad generadora de resistencia. La juventud no es un agente de producción cultural que evade la cultura de mercado globalizado. Sin embargo, dentro de la omnipresencia del mercado, estas representaciones y prácticas revelaron en un momento la existencia de desacuerdos y disensos. La economía política presente en estas producciones culturales apunta a una desnaturalización del valor, rechaza la comodificación del deseo y cuestiona las nociones de igualdad y libertad de la democracia neoliberal. Estas prácticas y discursos repolitizan la economía, al mismo tiempo que despliegan subjetividades y afectos que constituyen una crítica a la cultura de mercado capitalista.

Lejos de llegar a respuestas definitivas, el objetivo de esta investigación fue aportar ideas a la reflexión sobre el tema de la relación entre economía y afecto, interviniendo en un dialogo que se está llevando a cabo en la región en torno a lo político. El éxito de la reforma neoliberal del sistema educativo chileno revela el poder de los mecanismos del mercado y del discurso neoliberal para situarse siempre un paso delante. Incluso las disidencias y los desacuerdos se transforman en otra cosa si pueden volverse una necesidad del capitalismo, que se nutre de la novedad y lo diferente como su combustible máspreciado. Pero aunque el mercado y su lógica casi todo lo recupera y lo capitaliza, este trabajo se cierra con la esperanza en esas contradicciones y deseos que una vez formulados siempre quedan pendientes.

ANEXO A CAPITULO CUATRO

**BLOGS, FOROS DE DISCUSIÓN Y FOTOLOGS**

**DE LA PROTESTA DE ESTUDIANTES SECUNDARIOS EN CHILE**

*Fotologs de colegios*

Fotolog Liceo Carmela Carvajal de Prat  
[www.fotolog.com/carmelianas](http://www.fotolog.com/carmelianas)

Fotolog Colegio Carlos Oviedo Cavada  
[www.fotolog.com/pinguinos\\_oviedo](http://www.fotolog.com/pinguinos_oviedo)

Fotolog Liceo Óscar Castro Zúñiga (Rancagua)  
[www.fotolog.com/liceooscarcastro](http://www.fotolog.com/liceooscarcastro)

Fotolog Liceo Comercial del Desarrollo Temuco  
[www.fotolog.com/lcd\\_temuko](http://www.fotolog.com/lcd_temuko)

Fotolog Colegio Antártica Chilena  
[www.fotolog.com/antarticaxilena](http://www.fotolog.com/antarticaxilena)

Fotolog Liceo Academia Iquique  
[www.fotolog.com/academines](http://www.fotolog.com/academines)

Fotolog Instituto Claudio Matte  
[www.fotolog.com/instituto\\_cm](http://www.fotolog.com/instituto_cm)

Fotolog Federación de Estudiantes de Valdivia zona sur  
[www.fotolog.com/raptomado](http://www.fotolog.com/raptomado)

Fotolog Liceo Isaura Dinator de Guzmán  
[www.fotolog.com/liceo\\_isaurina](http://www.fotolog.com/liceo_isaurina)

Fotolog Liceo Industrial de Puente Alto  
[www.fotolog.cl/lipa](http://www.fotolog.cl/lipa)

Fotolog Liceo Alessandri  
[www.fotolog.com/alessandrinos](http://www.fotolog.com/alessandrinos)

Fotolog alumnos Colegio Santa María  
[www.fotolog.com/sta\\_maria\\_stgo](http://www.fotolog.com/sta_maria_stgo)

Fotolog alumnos Colegio San Antonio  
[www.fotolog.com/c\\_sa](http://www.fotolog.com/c_sa)

Fotolog Internado Nacional Femenino Carmela Silva Donoso  
[www.fotolog.com/inf\\_006](http://www.fotolog.com/inf_006)

Fotolog Instituto Nacional  
[www.fotolog.com/institutos](http://www.fotolog.com/institutos)

Fotolog José Victorino Lastarria  
[www.fotolog.com/liceo\\_lastarria](http://www.fotolog.com/liceo_lastarria)

Fotolog Liceo Tajamar  
[www.fotolog.com/liceotajamar](http://www.fotolog.com/liceotajamar)

Fotolog Colegio Francisco Arriarán  
[www.fotolog.com/panxo\\_arriaran](http://www.fotolog.com/panxo_arriaran)

Fotolog Liceo 1  
[www.fotolog.com/javierinas](http://www.fotolog.com/javierinas)

Fotolog Instituto Comercial Blas Cañas  
[www.fotolog.com/blscaninas](http://www.fotolog.com/blscaninas)

Fotolog del María Luisa Bombal  
[www.fotolog.com/movimientoriente](http://www.fotolog.com/movimientoriente)

Fotolog Liceo de Aplicación  
[www.fotolog.com/aplicacionistas](http://www.fotolog.com/aplicacionistas)

Fotolog Colegio Instituto Zambrano  
[www.fotolog.com/I\\_ZAMBRANO](http://www.fotolog.com/I_ZAMBRANO)

Fotolog Liceo Paula Jaraquemada  
[www.fotolog.com/paula\\_pte/](http://www.fotolog.com/paula_pte/)

Fotolog Colegio Liahona Cordillera  
[www.fotolog.com/c\\_r\\_liahona](http://www.fotolog.com/c_r_liahona)

Fotolog Liceo 7, Santiago  
[http://www.fotolog.com/liceo7\\_stgo/](http://www.fotolog.com/liceo7_stgo/)

Fotolog Colegio República de Brasil, Concepción  
[http://www.fotolog.com/colegio\\_brasil/](http://www.fotolog.com/colegio_brasil/)

### ***Fotologs de alumnos:***

Fotolog "Tómate un liceo"  
[www.fotolog.com/tomateunliceo](http://www.fotolog.com/tomateunliceo)

Fotolog "Paro Escolares"  
[www.fotolog.com/paro\\_escolares](http://www.fotolog.com/paro_escolares)

Fotolog "En toma y paro"  
<http://www.fotolog.com/entomayparo/>

### ***Blogs y foros de colegios y organizaciones***

Blog Colegio Pumahue  
[colegiopumahue.blogspot.com](http://colegiopumahue.blogspot.com)

Blog Alexander Fleming  
[flemingentoma.blogspot.com](http://flemingentoma.blogspot.com)

Movilización de secundarios en Concepción  
[www.cerometraje.blogspot.com](http://www.cerometraje.blogspot.com)

Blog Colegio Christian Garden School  
[comunidad-cgs.blogspot.com](http://comunidad-cgs.blogspot.com)

Blog alumnas del Liceo Siete  
[bloginformativocalis2206.blogspot.com](http://bloginformativocalis2206.blogspot.com)

Blog Colegio Siembra de Puente Alto  
[www.siembraentoma.blogspot.com](http://www.siembraentoma.blogspot.com)

Blog Instituto Nacional  
[noticias-in.blogia.com/](http://noticias-in.blogia.com/)

Blog Federación de Estudiantes Secundarios de Castro/Chiloé  
[lenkinos.blogspot.com/](http://lenkinos.blogspot.com/)

Blog Asamblea de alumnos Maison de L'enfance  
[alumnoslamaison.blogspot.com/](http://alumnoslamaison.blogspot.com/)

Blog de Revolución Educacional  
[revolucioneducacional.blogspot.com/](http://revolucioneducacional.blogspot.com/)

Blog alumnos Liceo Aplicación  
[www.aplicacion.cl/informativo/](http://www.aplicacion.cl/informativo/)

Blog estudiantes Colegio Santa María de Santiago  
[santamariaentoma.blogspot.com](http://santamariaentoma.blogspot.com)

Blog de estudiantes del Liceo Claudio Arrau  
[liceoclaudioarrau.blogspot.com](http://liceoclaudioarrau.blogspot.com)

Blog del Liceo Andalien de Concepción  
[spaces.msn.com/andalino34/](http://spaces.msn.com/andalino34/)

Blog de estudiantes Liceo Poeta Vicente Huidobro  
[www.lpvh.blogspot.com/](http://www.lpvh.blogspot.com/)

Blog de Estudiantes Liceo Camilo Henríquez González  
[fechg.blogspot.com](http://fechg.blogspot.com)

Blog Liceo San José  
[lsjtomado.blogspot.com](http://lsjtomado.blogspot.com)

Blog Liceo Industrial Benjamín Franklin  
[liceobenja.blogspot.com](http://liceobenja.blogspot.com)

Blog Complejo Educacional Maipú  
[se-prueba.blogspot.com](http://se-prueba.blogspot.com)

Blog Liceo José Victorino Lastarria  
[lastarrinos.blogspot.com](http://lastarrinos.blogspot.com)

Blog Colegio Lenka Franulic  
[lenkinos.blogspot.com/](http://lenkinos.blogspot.com/)

Blog Federación de Estudiantes Secundarios de Castro/Chiloé  
[fedesca.blogspot.com](http://fedesca.blogspot.com)

Blog Instituto Literario de Talca  
[tomadelinstitutoliterariodetalca.blogspot.com/](http://tomadelinstitutoliterariodetalca.blogspot.com/)

***Otros organismos que apoyan el movimiento:***

Centro de Ex Alumnos Instituto Nacional  
[www.cain.cl](http://www.cain.cl)

Centro de Ex alumnos Liceo Ruiz Tagle  
[www.lrt.cl](http://www.lrt.cl)

Fotolog Universidad de Chile  
[www.fotolog.com/bello\\_publico](http://www.fotolog.com/bello_publico)

Blog Periodismo PUCV  
[estudiantesuniacc.blogspot.com](http://estudiantesuniacc.blogspot.com)

Fotolog Psicología Universidad de Valparaíso  
[www.fotolog.com/psicologiaentoma](http://www.fotolog.com/psicologiaentoma)

Fotolog Estudiantes UNIACC  
[www.fotolog.com/alumnosuniacc](http://www.fotolog.com/alumnosuniacc)

Blog Centro de Estudiantes de Arte  
[ceeauc.blogspot.com](http://ceeauc.blogspot.com)

Fotolog Estudiantes de “Trabajo Social”  
[www.fotolog.com/seccion2\\_ts\\_06](http://www.fotolog.com/seccion2_ts_06)

Nodo de discusión de Atina Chile  
<http://www.atinachile.cl/node/12552>

ANEXO B CAPITULO CUATRO

**CARTELES, STENCILS, MURALES Y FOTOGRAFIAS**

**DE LA PROTESTA DE ESTUDIANTES SECUNDARIOS EN CHILE**



**Figura 1:** Cartel en blog Instituto Nacional



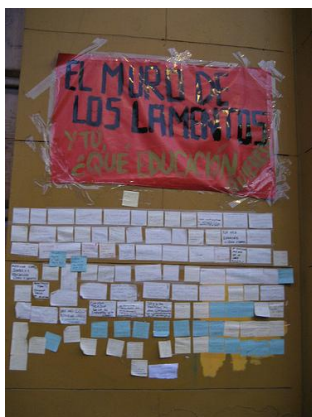
**Figura 2:** Lienzo en Liceo Carmela Carvajal



**Figura 3:** Imágenes de la protesta



**Figura 4:** Familia y protesta



**Figura 5:** Muro de los lamentos



**Figura 6:** Pingüinos en Liceo de Aplicación





Figura 7: Lo pingüino



Figura 8: Lo pingüino



Figura 9: Convocatoria al paro. Liceo de Aplicación



Figura 10: Convocatoria Instituto Nacional



Figura 11: Lo pingüino. Instituto Nacional



Figura 12: Manifestante pingüino



Figura 13: LOCE como error del sistema



Figura 14: Escudos de liceos más prestigiosos



Figura 15: Los medios según el Instituto Nacional



Figura 16: Medios en fotolog



Figura 17: Marcha de los jarros



Figura 18: La gran estafa





**Figura 19:** Letrero en Liceo de Aplicación



**Figura 20:** Mural en Instituto Nacional



**Figura 21:** Mural en Instituto Nacional



**Figura 22:** Mural en Instituto Nacional



**Figura 23:** Mural en Instituto nacional



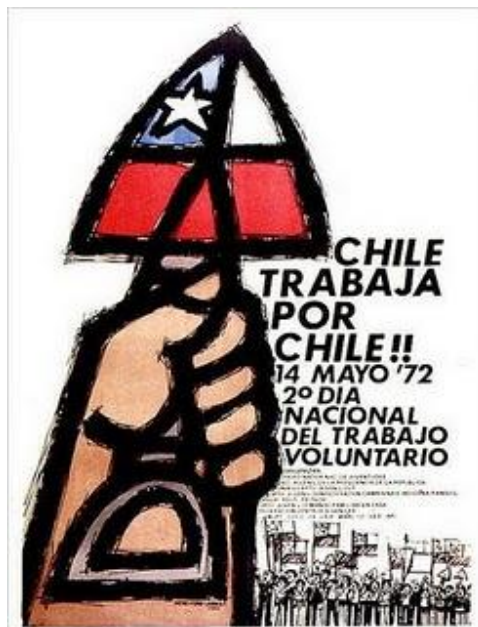
**Figura 24:** Sala de secado serigráfico – U Chile



**Figura 25:** Afiche Estudiantes por Chile



**Figura 26:** Afiche Estudiantes por Chile



**Figura 27:** Chile trabaja (Vicente Larrea, 1972)

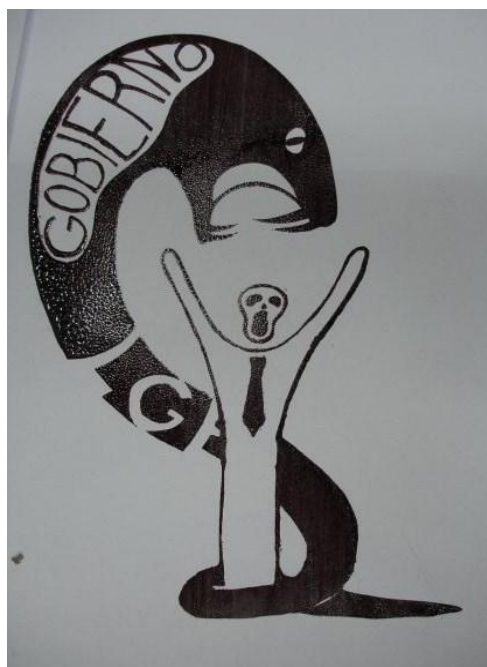


**Figura 28:** Chile lucra (Estudiantes por Chile, 2008)





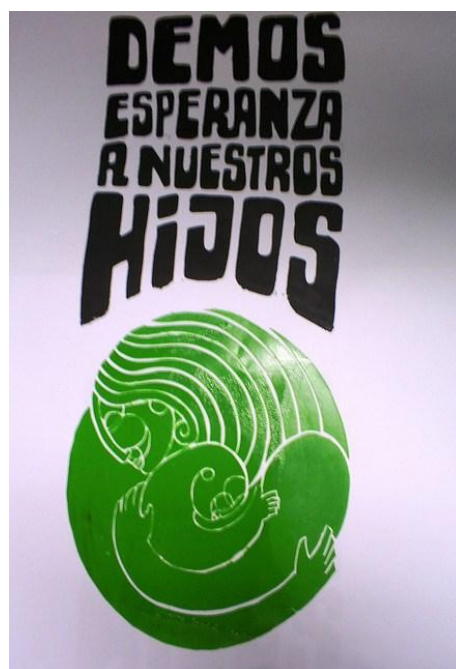
**Figura 29:** Estudiantes por Chile



**Figura 30:** Cartel contra la LGE



**Figura 31:** Maternidad (González Hervé, 1972)



**Figura 32:** Maternidad (Estudiantes por Chile, 2008)



**Figura 33:** Billete 1000 pesos chilenos



**Figura 34:** Remix de billete



**Figura 35:** stencil como antiarte



**Figura 36:** stencil global en escuela de Santiago



**Figura 37:** Remix de señal de tránsito



**Figura 38:** Remix de señal pública



**Figura 39:** Stencil en liceo de niñas



**Figura 40:** Tipografía de anuncios oficiales



**Figura 41:** Carteles y stencil en la entrada del Instituto Nacional





**Figura 42:** Palimpsesto, Valparaíso



**Figura 43:** Palimpsesto, Valparaíso



**Figura 44:** Superposición de consigna local a un stencil de diseño globalizado





**Figura 45 y 46:** “puño” y “puño y lápiz”, Valparaíso



**Figura 47:** Palimpsesto, Valparaíso



**Figura 48:** Centenario Allende



**Figura 49:** Allende en calle Alameda



**Figura 50:** Pinoshit en calle Alameda



**Figura 51:** Pinoshit en calle Alameda



**Figura 52:** Viejo sucio en Liceo Aplicación



**Figura 53:** Pinochet infame





**Figura 54:** Travestismo



**Figura 55:** Pinochet en el Ministerio de Educación



**Figura 56:** Lucha de clases



**Figura 57:** Sacrificio de la educación al Dios dinero



**Figura 58:** Educación de mercado



**Figura 59:** Mercado y alienación

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening." *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. Andrew y Gebhardt Arato Eike. New York: Continuum, 1982.
- Aguayo, Emiliano y Jorge González. *Maldito sudaca: conversaciones con Jorge González: La voz de los '80*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 2005.
- Aguilar, Gonzalo Moisés. *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Aira, César. *Fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Aira, César. "Ars narrativa." *Criterion* 8 (enero 1994): 14-9.
- . *Cómo ne hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- . "Dos notas sobre Moby Dick." *El País* 12 de mayo 2001.
- . "En el comienzo fue el procedimiento." *Quimera* 170 (1998): 49.
- . *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.
- . "La innovación." *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 4 (1995): 22-9.
- . *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.

---. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

---. "La nueva escritura." *La jornada semanal* 12 de abril 1998.

---. *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

---. *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

---. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

---. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Trad. Alberto Plá.  
Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984.

Amado, Ana. "Cine Argentino. Cuando todo es margen." *Pensamiento de los confines*  
11 (septiembre 2002): 87-94.

Amar Sánchez, Ana María. "Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-  
Century Latin American Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*.  
Ed. Paz Soldán, Edmundo y Debra A. Castillo. New York: Garland Pub., 2001.  
207-221.

Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de  
masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Amar Sánchez, Ana María. "Literature in the Margins: A New Canon for the XXI.  
Century?" *Ciberletras* 15 (2006): 22/03/2009.

<<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/amar.html>>.

- Amossy, Ruth y Anne Herschberg-Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Trad. Lelia Gandara. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Antonelli, Mirta y Beatriz Ammann. *Cartografías de la Argentina de los '90: Cultura mediática, política y sociedad*. Córdoba, Argentina: Ferreyra, 2004.
- Arenas, Magaly. "Los Prisioneros, ¿Quieren Dinero?" *Mundo-Diners* noviembre 1987: 40-4.
- Arsić, Branka. *Passive Constitutions or 7 12 Times Bartleby*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2007.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Barros, César. "Cuando el mundo se vuelve mundo: *La prueba* de César Aira y los caminos del acto." *Working Papers in Romance Languages* (2008).
- Barthes, Roland. *Lo neutro*. Trad. Patricia Willson. México: Siglo XXI, 2004.
- . *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidos, 1990.
- Basualdo, Eduardo. "El proceso de privatización en Argentina." *Privatizaciones y poder económico: La consolidación de una sociedad excluyente*. Ed. Daniel Azpiazu. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2002. 15-21.

- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1974.
- . *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, [1978] 2005.
- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Trad. Chris Turner. Ed. Inc NetLibrary. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1998.
- Becerra, Eduardo y Federico Andahazi. *Líneas aéreas*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- Beceyro, Raúl y Sergio Delgado. *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1997.
- Beker, Osvaldo y María Rosa del Coto. "De lo despojado: Notas sobre la transposición de *Rapado* de Martín Rejtman." V Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata, 8 de septiembre del 2007.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Trad. Rolf Tiedemann. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005.
- . *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- Bennett, Andy y Keith Kahn-Harris. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- Bennett, Andy, Barry Shank y Jason Toynbee. *The Popular Music Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2006.
- Bennett, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. Basingstoke, Hampshire; New York: MacMillan; St. Martin's Press, 2000.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Bernades, Horacio. "Mis personajes son comunes y a la vez son medio raros (Entrevista a Martín Rejtman)." *Página/12* 23 de mayo 2004.
- Bernini, Emilio y Martín Rejtman. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto; Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2008.
- Bernini, Emilio. "Un proyecto inconcluso: Aspectos del cine contemporáneo argentino." *Kilómetro 111* 4 (2003): 87-106.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterios y bases sociales del Gusto*. Trad. Elena Hernandez. Madrid: Taurus, 2006.
- Brunner, José Joaquín. *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago, Chile: Editorial Planeta Chilena, 1994.
- Buchanan, Ian y Marcel Swiboda. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Butler, Judith y. Sara Salih. *The Judith Butler Reader*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.



Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

---. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

---. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2005.

Campos, Javier. "Escritores latinos en los Estados Unidos: A propósito de la antología de Fuguet y Paz-Soldán, *Se Habla Español*, Alfaguara, 2000." *Revista Chilena de Literatura* 60 (2002): 161-4.

Cánovas, Rodrigo. *Novela Chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

"De pé a pá". *Entrevista con los Prisioneros*. Dir. Carburo, Pedro. Pref. Anonymous TVN, 18 de mayo de 2003.

Cárcamo-Huechante, Luis, Alvaro Fernández-Bravo y Alejandra Laera. *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

- Caro Martín, Adelaida. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada: contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Berlin: LIT, 2007.
- Carricaburo, Norma. "Las frases hechas en la novela de César Aira." *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 71.287-288 (2006): 831-47.
- Castagna, Gustavo. "Silvia Prieto de Martín Rejtman." *El Amante* Enero 1999.
- Castillo Espinoza, Eduardo, Vicente Larrea y Antonio Larrea. *Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile, 2006.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.
- "Cobertura del paro estudiantil: Los medios no están para cambios." 2008.  
 <<http://walderblog.blogspot.com/2006/06/cobertura-del-paro-estudiantil-los.html>>.
- Cockford, Julian. "'It's all about Bucks, Kid. The Rest is Conversation': Framing the Economic Narrative from Wall Street to Reality Bites." *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 19.2 (2000): 19-33.
- Cohen, Jeffrey J. y Todd R. Ramlow. "Pink Vectors of Deleuze: Queer Theory and Inhumanism." *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* 11-12 (2006): no pagination.

Cohen, Marcelo. *El Testamento de O'Jarl*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1995.

Colás, Santiago. "Toward an Ethics of Close Reading in the Age of Neo-Liberalism."

*CR: The New Centennial Review* 7.3 (2008): 171-211.

Conejeros, Miguel e Ivonne Trigueros. *Los Pinochet Boys: Chile (1984-1987)*.

Santiago, Chile: Midia Comunicación, 2008.

Contardo, Óscar y Macarena García. *La era ochentera: tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago, Chile: Ediciones B Chile, 2005.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Contreras, Tamara. *Algunos hitos de la participación juvenil en Chile contemporáneo*.

<http://www.cesc.cl/> ed. Santiago de Chile: Centro de Estudios Socioculturales, 2005.

"Conversaciones sobre la movilización de los estudiantes secundarios." 30 de mayo

2006. <<http://www.atinachile.cl/content/view/12552/Conversaciones-sobre-la-Movilizacion-de-los-Estudiantes-Secundarios.html>>.

Cortínez, Verónica. *Albricia: La novela chilena del fin de siglo*. Santiago, Chile:

Editorial Cuarto Propio, 2000.

Coupland, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St.

Martin's Press, 1991.

---. *Shampoo Planet*. New York: Pocket Books, 1992.

"Cronología de la revolución pingüina. El beat del tambor."

<<http://elbeatdeltambor.blogspot.com/2008/06/cronologa-de-la-revolucin-pingina-2006.html>>.

Cuadra, Ivonne. "De Macondo a McOndo: La Tecno-Narrativa De Alberto Fuguet."

*South Eastern Latin Americanist* 44.3 (2001 Winter): 54-65.

Cuadros, Ricardo. "McOndo como síntoma de un estado de la cultura. (Narrativa

chilena y mercado editorial)." 1996. <<http://www.ricardo-cuadros.com/html/ensayos/mcndo1996.htm>>.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia, España:

Pre-Textos, 2002.

Decante Araya, Stéphanie. "Del valor material al valor simbólico: Tensiones y

negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El 'caso Fuguet'." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 181-91.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. José Vázquez. Valencia: Pretextos,

1980.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*.

Barcelona: Paidós, 1985.

---. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia:

Pre-Textos, 2006.

---. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

---. *What is Philosophy?*. New York: Columbia University Press, 1994.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.  
Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

---. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1994.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trad. Hugh Tomlinson and Barbara  
Habberjam. London: Athlone, 1986.

---. *Cinema 2: The Time Image*. Trad. Tomlinson, Hugh and Robert Galeta.  
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Dettmar, Kevin y William Richey, ed. *Reading Rock & Roll: Authenticity,  
Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1999.

Diederichsen, Diedrich. *Personas en loop*. Trad. Cecilia Pavón. Buenos Aires:  
Interzona Editora, 2005.

Dirke, Sabine. "Pop Literature in the Berlin Republic." *Contemporary German  
Fiction: Writing in the Berlin Republic*. Ed. Stuart Taberner. Cambridge,  
England: Cambridge UP, 2007. 108-24.

Domedel, Andrea y Macarena Peña y Lillo. *El mayo de los Pingüinos*. Santiago de  
Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile: Universidad de Chile, Instituto de  
la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, 2008.

Donoso, Claudia. "Nuevo pop chileno. Ni militares ni militantes." *Apsi* 29 de Junio de  
1986: 49-51.

Druckrey, Timothy. *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 1996.

Dyer, Richard. "In Defence of Disco." *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Ed. Frith, Simon y Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books, 1990. 410-418.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglear. Barcelona; México, D.F.: Lumen: Tusquets; Distribuida por Patria, 1996.

Edwards, Barry. "Performing Presence." Consciousness Reframed II (Second International Conference of the Center for Advanced Inquiry in the Interactive Arts). Newport, 19-23 August.

Eltit, Diamela y Leonidas Morales. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Chile: Planeta/Ariel, 2000.

Epstein, Jonathon S. *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Malden, Mass.: Blackwell, 1998.

Fairley, Jan. "La Nueva Canción Latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research* 3.2 (1984): 107-15.

Falabella, Alejandra. "Democracia a la chilena: un análisis del movimiento estudiantil y su desenlace." *Docencia* 36 (2007): 5-17.

Falicov, Tamara. "Los hijos de Menem: The New Independent Argentine Cinema, 1995-1999." *Framework* 44 (2003): 49-64.

Fontana, Patricio. "Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias." *Mil palabras: letras y artes en revista* 4 (2002): 81-8.

Fornet, Jorge. "Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana." *Latin American Studies Center, University of Maryland*. 2005. /z-wcorg/. <http://worldcat.org>. <<http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/wp13.pdf>>.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1995.

Frith, Simon. "Popular Music." *Making Music: The Guide to Writing, Performing & Recording*. Ed. George Martin. New York: Quill, 1983. 18-43.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Fuguet, Alberto y Edmundo Paz Soldán. *Se habla español: Voces latinas en USA*. Miami, Fla.: Alfaguara, 2000.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *Cuentos con walkman*. Santiago, Chile: Planeta, 1993.

---. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

Fuguet, Alberto. *Apuntes autistas*. Santiago de Chile: Aguilar chilena de ediciones, 2007.

Fuguet, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Santiago, Chile: Planeta, 1994.

---. *Sobredosis*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 1990.

Fuguet, Alberto. *La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán*. Santiago, Chile: El Mercurio, 1990.

Fuguet, Alberto. "Magical Neoliberalism." *Foreign Policy* 125 (2001): 66-73.

Gandolfo, Elvio. "Cómo pegarle a una mujer." *Radar libros. Pagina/12* 3 de agosto 1996: 45.

Garabano, Sarabano. "Los imaginarios de la decepción en las novelas chilenas de los 90." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 36.2 (2007 Nov): 153-4.

Garate Cisternas, Rodolfo y José Luis Navarrete Rovano. "Teleanálisis. El registro no oficial de una época." Licenciado en comunicación social Universidad Diego Portales, 2002.

Garcés, Mario, ed. *Me gustan los estudiantes*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo, 1995.

---. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

García, Marisol. "Canto general. La banda sonora de los '80." *La nación Domingo* 31 de diciembre de 2006.



---. "Electrodomésticos." 2008.

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=147>>.

Garretón Merino, Manuel A. *La Faz Sumergida Del Iceberg: Estudios Sobre La Transformación Cultural*. Santiago: LOM: CESOC Ediciones, 1993.

Garwood, Ian. "The Pop Song in Film." *Filmmakers' Choices/The Pop Song in Film/Reading Buffy*. Ed. Gibbs, John y Douglas Pye. London, England: Wallflower, 2006. 96-166.

Giraldo B., Luz Mery y Alvarez, Sergio. *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá, Colombia: Alfaguara, 2002.

Godoy, Álvaro. "Mesa redonda. Pop y canto nuevo frente a frente." *La bicicleta* 1986: 11-5.

Gómez Leyton, Juan Carlos. "La rebelión de las y los estudiantes secundarios en Chile. Protesta social y política en una sociedad neoliberal triunfante." *OSAL, Observatorio social de América Latina* VII.20 (Mayo-Agosto 2006): 07/25/2009. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal20/gomez.pdf>>.

Gómez, Mariana. "La década de los noventa en la Argentina. Ideología y subjetividad en la sociedad menemista." *Revista Latina de Comunicación social* 9.61 (2006): 3 de mayo de 2009. <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/819/81996110.pdf>>.

Gorodischer, Julián. "No me interesa lo pretencioso (Entrevista con Martín Rejtman)." *Página/12* 18 de septiembre 2005: 33.

- Grossberg, Lawrence. "The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-Modernity and Authenticity." *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Ed. Frith, Simon, Andrew Goodwin y Lawrence Grossberg. London: Routledge, 1993. 185-209.
- Gundermann, Christian. "Todos gozamos como locos: Los medios de comunicación masiva y la sexualidad como módulo de filiación entre Manuel Puig y Alberto Fuguet." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 30.1 (2001): 29-43.
- Gundermann, Christian. "The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism." *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (2005): 241-61.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Literatura y globalización: tres novelas post-macondistas." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 55-56 (2002 Spring-Autumn): 3-28.
- Gutierrez Mouat, Ricardo. "La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico." *Hispanamérica* 34.101 (2005): 3.
- Hainge, Greg. "Is Pop Music?" *Deleuze and Music*. Ed. Ian y. Marcel Swiboda Buchanan. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 36-53.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.
- Halperín Donghi, Tulio. *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

- Hargrave, Kelly y Georgia Smith Seminet. "De Macondo a McOndo: Nuevas voces en la literatura latinoamericana." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 27.2 (1998 Nov): 14-26.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- Hebdige, Dick. *Subculture the Meaning of Style*. London; New York: Routledge, 2002.
- Hemment, Drew. "Affect and Individuation in Popular Electronic Music." *Deleuze and Music*. Ed. Ian y. Marcel Swiboda Buchanan. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 76-94.
- Henseler, Christine y. Randolph Pope. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 2007.
- Hirschman, Albert O. *Exit, Voice, and Loyalty*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- Hodkinson, Paul y Hodkinson Deicke. *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New York: Routledge, 2007.
- Hopenhayn, Martín. *No Apocalypse, no Integration Modernism and Postmodernism in Latin America*. Trad. Cynthia Margarita Tompkins y Elizabeth Rosa Horan. Durham: Duke University Press, 2001.

Hopfe, Karin. "'Talkin' 'Bout My Generation'. McOndo y las novelas de Alberto Fuguet." *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: Literatura, cine, sociedad*. Ed. Spiller, Roland, Titus Heydenreich, Walter Hoefler y Sergio Vergara Alarcón. Frankfurt: Vervuert, 2004. 115-131.

Horne, Luz. "A Portrait of the Present: Sergio Chejfec's Photographic Realism." *Hispanic Review* 78.2 (2010): 229-50.

Horton, Robert. "Silvia Prieto." *Film Comment* 36.2 (2000): 7-8.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.

"In Tangle of Young Lips, a Sex Rebellion in Chile." *The New York Times* 12 de septiembre de 2008.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Kantaris, Geoffrey. "The Young and the Damned: Street Visions in Latin American Cinema." *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Ed. Stephen Hart y Richard Young. London: Arnold, 2003. 177-89.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

---. "Una literatura de la clase media: Notas sobre César Aira." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 88 (2001 Apr): 37-48.

- Laughey, Dan. *Music and Youth Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Levinson, Brett. *Market and Thought: Meditations on the Political and Biopolitical*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Ludmer, Josefina. "Mujeres que matan." *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999. 354-378.
- . "Territorios del presente. En la isla urbana." *Pensamiento de los Confines* 15 (Diciembre 2004): 103-10.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas." *Ciberletras* 17 (2007): 22/03/2009. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.
- Margulis, Mario, Ed. *La juventud es más que una palabra: Ensayos sobre cultura y huventud*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1996.
- Margulis, Mario. *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, 1994.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1987.
- Martínez, Blas. "Almas muertas." *El Amante* Junio 1999: 7.
- Martins, Laura M. "Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado (Sobre Pineyro, Stantic y Filippelli)." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 12.2 (2001): 163-74.

- Marx, Karl. *El capital: Crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de cultura económica, 1990.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Massumi, Brian. "Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari." *Copyright* 1 (1987): 90-7.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique* 31 (1995): 83-109.
- Mattheson, Johann. *Critica Musica*. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.
- Mauss, Marcel. "Ensayo sobre el don. Forma y razón del intercambio en las sociedades sraicas." *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979. 153-158.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes [England]; Philadelphia: Open University Press, 1990.
- Minujin Zmud, Alberto. *Cuesta abajo: los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad srgentina*. Buenos Aires: UNICEF/Losada, 1993.
- Molinari, Viviana. "Juventud y Publicidad. Asoc." *Imágenes publicitarias: nuevos burgueses*. Ed. Ana Wortman and Cecilia Arizaga. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004. 107-137.
- Montaldo, Graciela. "Una literatura que lo puede todo." *A Literatura Latino-Americana do Século XXI*. Ed. Beatriz Resende. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2005. 127-139.

Montaldo, Graciela. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80: Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi." *Hispanica: Revista de Literatura* 19.55 (1990 Apr): 105.

Montoya Juárez, Jesús. "Aira y los Aireanos. Literatura argentina y cultura masiva desde los noventa." *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed. Montoya Suárez, Jesús y Angel Esteban. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: ARCIS Universidad : LOM Ediciones, 1997.

Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

O'Connell, Patrick L. "Santiago's Children of the Dictatorship: Anamnesis Versus Amnesia in Alberto Fuguet's Por Favor, Rebobinar." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 64.1 (2005 May): 32-41.

O'Connor, Patrick J. "César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in Cómo Me Hice Monja." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.2 (2001): 259-76.

Ojeda, Cecilia y Guillermo García-Corales. *Los imaginarios de la decepción en las novelas chilenas de los 90*. Lewiston: E. Mellen Press, 2004.

Oliveira, Nelson de y Ademir Assunção. *Geração 90: Os Transgressores: Os Melhores Contistas Brasileiros Surgidos no Final do Século XX*. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2003.

Oliveira, Nelson de y Melo, João Batista. *Geração 90: Manuscritos De Computador: Os Melhores Contistas Brasileiros Surgidos no Final do Século XX*. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2001.

Ortega, Julio. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: Las horas y las hordas*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

Oubiña, David. "Un mapa arrasado. Nuevo Cine Argentino de los '90." *Revista Sociedad* 20 (Mayo de 2003): 13-24.

---. *Martín Rejtman: El cine menguante*. Buenos Aires: MALBA-cine, 2005.

Oubiña, David. "Between Breakup and Tradition: Recent Argentinean Cinema." *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema* 31 (2004).

Oubina, David. "Silvia Prieto, La Cienaga y El Nuevo Cine Argentino De Los '90." *Sinopse* 8.11 (2006): 10-7.

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, [N.C.]: Duke University Press, 2009.

Palaversich, Diana. "Rebeldes sin causa: Realismo mágico vs. realismo virtual." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 29.86 (2000 Aug): 55-70.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos se la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdes, 2005.

Pauls, Alan. "La importancia de llamarse Silvia Prieto (Entrevista con Martín Rejtman)." *Página/12* 23 de mayo 1999.



- Paz Soldán, Edmundo y Debra A. Castillo. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Pub., 2001.
- Paz-Soldán, Edmundo. "Escritura y cultura audiovisual en *Por favor, rebobinar* de Alberto Fuguet." *Latin American Literary Review* 30.59 (2002): 43-54.
- Peterson, Richard A. y Roger M. Kern. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore." *American Sociological Review* 61.5 (1996): 900-7.
- Pinto, Iván. "31 minutos. En contra." 2008.  
<[http://altamira.cl/lafuga3/criticas/31\\_minutos\\_contra/](http://altamira.cl/lafuga3/criticas/31_minutos_contra/)>.
- Pizarro, Ramiro. "Queremos ser la voz de los ochenta." *La Bicicleta* 30 de julio, 1985: 18-23.
- Pohl, Burkhard. "'Se Habla Español' (FuguetPaz Soldán): Estrategias literarias para entrar en la era transnacional." *Un continente en movimiento: Migraciones en América Latina*. Ed. Ingrid Wehr. Madrid: Iberoamericana, 2006. 255-267.
- Porta Fouz, Javier. "Pantalla del nuevo mundo." *El Amante* Mayo 2004: 2-5.
- Radwan, Jon. "Generation X and Postmodern Cinema: Slacker." *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 19.2 (2000): 34-48.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Ravaschino, Guillermo. "Raro peinado nuevo. Silvia Prieto y el viejo 'nuevo cine nacional.'" <[http://www.cineismo.com/polemica/raro\\_peinado\\_nuevo.htm](http://www.cineismo.com/polemica/raro_peinado_nuevo.htm)>.

- Reber, Dierdra. "Cure for the Capitalist Headache: Affect and Fantastic Consumption in César Aira's Argentine 'Baghdad'." *MLN* 122.2 (2007): 371-99.
- Redhead, Steve. *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Vol. 1. Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt.: Avebury, 1993.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Rejtman, Martín. *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- . *Rapado*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- . *Velcro y yo*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- Ricagno, Alejandro. "De peludos y pelados." *El Amante* Mayo 1993: 14.
- Richard, Birgit y Heinz-Hermann Krüger. "'Shut Up and Dance' A Transformation in the Attitudes and Aesthetics of the German Youth Culture." *Taboo: The Journal of Culture and Education* 1 (1997): 199-210.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Ronell, Avital. *Stupidity*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Rosset, Clément. *Lo real: tratado de la idiotez*. Trad. Rafael del Hierro Oliva.  
Valencia: Pre-textos, 2004.

Sager, Valeria. "El lugar de Aira: algunos desplazamientos en el sistema de lectura de  
Punto de Vista." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 8.29 (2008):  
19-27.

Salas Zuñiga, Fabio. *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva  
canción chilena*. Providencia, Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2003.

Sanjurjo, Mariana. "Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman."  
*Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*. Ed.  
Moore, María José y Wolkowicz, Paula. Buenos Aires: Librería, 2007. 142-149.

Sarlo, Beatriz. "Menem." *Punto de vista* 39 (1990): 1-4.

---. "La zona gris." *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. 111-116.

Sarlo, Beatriz. "Aesthetics and Post-Politics: From Fujimori to the Gulf War."  
*Boundary 2 An International journal of literature and culture* 20.3 (1993): 180-  
93.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la  
Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Sarlo, Beatriz. "Shot, Repetition: On Living in the New City." *Journal of Latin  
American Cultural Studies* 14.3 (2005): 295-304.

Schwarzböck, Silvia. "El enigma de Silvia Prieto." *El Amante* Junio 1999.

- Schwarzböck, Silvia. "Los no realistas." *El Amante* Octubre 2001.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Shary, Timothy y. Alexandra Seibel. *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Shaw, Deborah. "The Figure of the Absent Father in Recent Latin American Films." *Studies in Hispanic Cinemas* 1.2 (2004): 85.
- Sidicaro, Ricardo. *Los tres peronismos: Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- Speranza, Graciela. "Nuevo cine, ¿nueva narrativa?" *Mil palabras* 4 (2002): 25-32.
- . "Por un realismo idiota." *Otra parte: revista de letras y artes* 8 (2006): 20-6.
- Speranza, Graciela. "César Aira, literatura ready-made." *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006. 289-315.
- Steinberg, Shirley, Priya Parmar y Richard Birgit. *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006.
- Suárez, Pablo. "Martín Rejtman: La superficie de las Cosas." *El Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Ed. Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf. Buenos Aires: Fipresci / Tatanka, 2002.
- Tenti Fanfani, Emilio y Ricardo Sidicaro, ed. *La Argentina de los jóvenes: entre la indiferencia y la indignación*. Buenos Aires: Losada, 1998.

- Tomas, Maximiliano. *La joven guardia: Nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- Tomlinson, Lori. "This Ain't no Disco...Or is it? Youth Culture and the Rave Phenomenon." *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Ed. Jonathon S. Epstein. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 195-211.
- Tumas-Serna, Jane. "The 'Nueva Canción' Movement and its Mass-Mediated Performance Context." *Latin American Music Review* 13.2 (1992): 139-57.
- Uhart, Carolina. "La mujer en los noventa: Procesos ideológicos, consumo e identidad." *Cartografías de la Argentina de los '90 / Cultura mediática, política y sociedad*. Ed. Mariana Antonelli. Córdoba: Ferreyra editor, 2004.
- Urrutia, Miguel. "Simulacro, reforma educacional e intervención social." *Revista Chilena de Temas Sociológicos*. 6-7 (2000): 23-36.
- Urzúa, Macarena. "Cartografías disidentes: punk y nostalgia en el documental de la postdictadura chilena". *La fuga. Revista de cine*. 20/08/2010.  
<http://lafuga.cl/cartografias-disidentes-punk-y-nostalgia-en-el-documental-de-la-postdictadura-chilena/404>
- Valle, Julián. "Me gusta pensar los cuentos como canciones (Entrevista a Martín Rejtman)." *Diario Perfil* 8 de abril 2007.
- Vaoutour, Bart. "Remix Culture." *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia*. Ed. Steinberg, Shirley, Parmar, Priya y Richard Birgit. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006. 306-10.

- Vico Sánchez, Mauricio y Mario Osses Macaya. "Aproximación a los carteles de la Unidad Popular (1970-1973)." *Cátedra de artes* 5 (2008): 23-47.
- Vilches, Patricia. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida." *Latin American Music Review* 25.2 (2004): 195-215.
- Viscarra, Gustavo y Carlos Lettuce. "Los Prisioneros: acorralados." *La Bicicleta* 22 de abril, 1986: 14-9.
- Walsh, Peter. "Mapping Social and Cultural Space: The Ramifications of the Street Stencil." July 1996. <[<http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/gallery/wcd.html>]>.
- Warner, Timothy. *Pop Music: Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot, Hants; Burlington, VT: Ashgate, 2003.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1980.
- Wolf, Sergio. "Encuesta a jóvenes directores." *Film* 8 (junio-julio 1994).
- . "Las estéticas del Nuevo Cine Argentino: el mapa es el territorio." *El Nuevo Cine Argentino. Temas y autores y estilos de una renovación*. Ed. Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf. Buenos Aires: Fripesci/Tatanka, 2002.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality; Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

Wortman, Ana. *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones, 2003.

Young, Richard. "Buenos Aires and the Narration of Urban Spaces and Practices." *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Ed. Hart, Stephen y Richard Young. London: Arnold, 2003. 300-13.

Zarzuri Cortés, Raúl. *Culturas juveniles. Narrativas minoritarias y estéticas del descontento*. Ed. Rodrigo Ganter. Santiago: Ediciones UCSH, 2002.

---. "Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: Las tribus urbanas." *Revista última década* 8.13 (2004): 81-96.

Zizek, Slavoj, Elizabeth Wright y Edmond Leo Wright. *The Zizek Reader*. Oxford, UK; Malden, MA: Blackwell Publishers, 1999.

Zizek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen: el goce como factor político*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1998.

---. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. Coyoacán, Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1992.

## DISCOGRAFÍA

Electrodomésticos. *La nueva canción chilena*. La Oreja, 2004.

Electrodomésticos. *Viva Chile*. EMI Odeon, 1986.

Electrodomésticos. *Carreras de exitos*. EMI Odeon, 1987.

Jorge González. *Gonzalo Martínez y sus congas pensantes*. RCA/BMG, 1997.

Jorge González. *Mi destino: Confesiones de una estrella de rock*. Alerce, 1999.

Los Prisioneros. *La cultura de la Basura*. EMI Records, 1987.

Los Prisioneros. *Corazones*. Capitol Records, 1989.

Los Prisioneros. *Pateando piedras*. EMI, 1986.

Los Prisioneros. *Los Prisioneros*. Warner Music Chile, 2003.

Los Prisioneros. *La voz de los 80*. Fusión, 1984.

Varios Intérpretes. *Tributo a Víctor Jara*. Alerce, 1998.



## FILMOGRAFÍA

*Como un avión estrellado.* Dir. Acuña, Ezequiel. AVH/ Eurocine S.A., 2006.

*Nadar solo.* ---. AVH, 2003.

*O céu se Sueley.* Dir. Aïnouz, Karim. Strand Releasing, 2008.

*Cabeza de chanco.* Dir. Almirón, Pablo. 2006.

*Um céu de estrelas.* Dir. Amaral, Tata. Video Três: Petrobras, 1996.

*Antônia.* Dir. Amaral, Tata. PlayArte Home Video, 2007.

*A concepção.* Dir. Belmonte, Eduardo. 2005.

*Lo más bonito y mis mejores años.* Dir. Boullocq, Martín. 2006.

*Actores secundarios.* Dir. Bustos, Pachi y Jorge Leiva. Alerce, la Otra Musica, 2005.

*Nina.* Dir. Dhalia, Heitor. Sony Pictures Home Entertainment, 2005.

*Temporada de patos.* Dir. Eimbcke, Fernando. Warner Home Video, 2006.

*Las mantenidas sin sueños.* Dir. Fogwill, Vera. Global Film Initiative; First Run  
Features [distributor], 2009.

*Se arrienda.* Dir. Fuguet, Alberto. Cinépata, 2005.

*Houve uma vez dois verões* Dir. Furtado, Jorge. Casa de Cinema de Porto Alegre,  
2003.

*O homem que copiava.* ---. TLA Releasing; Columbia TriStar International  
[distributor], 2005.

*Tokyo!* Dir. Gondry, Michel, Leos Carax y Bong Joon-ho. 2008.

*Un día de suerte.* Dir. Gugliotta, Sandra. TLA: Agua Verde Audio Visual, 2007.

*Sólo por hoy.* ---. Xenon Pictures, 2007.

*¿Sabés nadar?* Dir. Kaplan, Diego. Distributed by Grupo Video Español, 2001.

*El juego de la silla.* Dir. Katz, Ana. Primer Plano Film Group Video, 2003.

*Una novia errante.* ---. Industria Argentina ; SBP S.A. Worldwide, 2008.

*Mientras tanto.* Dir. Lerman, Diego. 791 Cine, 2007.

*Tan de repente.* ---. Empire Pictures, 2002.

*Slacker.* Dir. Linklater, Richard. Criterion Collection: Home Vision, 2004.

*El Chacal de Nahueltoro.* Dir. Littin, Miguel. Terra Entertainment [2006], 1970.

*La niña santa.* Dir. Martel, Lucrecia. Lita Stantic Producciones; Distributed by HBO  
Video, 2005.

*La ciénaga.* Dir. Martel, Lucrecia. Home Vision Entertainment, 2005.

*Ana y los otros.* Dir. Murga, Celina. Distributed by Venevision International, 2005.

*La perrera.* Dir. Nieto Zas, Manuel. Filmfreak, 2006.

*25 Watts*. Dir. Rebella, Juan Pablo y Pablo Stoll. Cinemateca - Condor Video ;  
Distributed by Facets Video, 2004.

*Doli vuelve a casa*. Dir. Rejtman, Martín. Transeuropa: MALBA, Colección  
Constantini, 2003.

*Los guantes mágicos*. Dir. Rejtman, Martín. Transeuropa : MALBA : Distribuida por  
Gijef S.A., 2005.

*Rapado*. ---. Transeuropa: MALBA, 2005.

*Silvia Prieto*. ---. Transeuropa : MALBA, 2005.

*Linha de passe*. Dir. Salles, Walter y. Daniela Thomas. Universal Studios, 2008.

*Terra estrangeira*. ---. Fox Lorber Films: Distributed by Winstar TV & Video, 2000.

*Sábado*. Dir. Villegas, Juan. Facets Video, 2006.